

"Ein Gott vermags"

En lesning av Rainer Maria Rilkes
Die Sonette an Orpheus (Erster Teil)

Ulrik Farestad



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Oslo
November 2010
Veileder: Christian Janss

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg første halvdel av Rainer Maria Rilkes diktsyklus *Die Sonette an Orpheus* fra 1922. De 26 sonettene som utgjør "Erster Teil" i denne syklusen, er alle betinget av Rilkes appropriering og omvurdering av den velkjente mytologiske skikkelsen Orfeus. Slik blir Orfeus nøkkelen til verkets mening. Oppgavens hovedformål er å finne den sammenhengende, helhetlige meningen som disse enkeltdiktene konstituerer, og nært knyttet opp til dette er spørsmålet om hva som skjer med disse diktene idet Rilke henter inn kjent mytisk stoff, og omformer dette etter egen hensikt. Før man forsøker å besvare dette spørsmålet, bør man imidlertid ha undersøkt *hva* som definerer Rilkes Orfeus, og hva som skiller ham fra tidligere mytiske og litterære inkarnasjoner. Oppgavens første kapittel er derfor en kort gjennomgang av Orfeus-skikkelsens historie, med fokus på de aspektene som har vært viktige for Rilke. Hans egen versjon av Orfeus oppstår i skjæringspunktet mellom den klassiske, gjenkjennelige sagnfiguren og navnets mystiske og religiøse konnotasjoner. I sonettene påkalles Orfeus som *gud*, noe som ikke har vært vanlig tidligere, hverken i religionen (hvor han ble regnet som profet eller forkynner) eller i kunsten. Det blir således klart at Rilke gjør noe helt nytt med Orfeus, og at denne diktsyklusen er mer enn bare en mytologisk pastisj. I diktene insisteres det på at Orfeus *er* guddommelig, så de må leses *som om* Orfeus var en guddom som virket i verden. Denne poesien kan derfor kalles *paramytologisk*, med et begrep hentet fra Beda Allemanns artikkel "Rilke und der Mythos". Det er en mellom-mytologi, som *presenteres* som en mytologisk skildring av en guddoms omgang med menneskenes virkelighet, samtidig som den gir seg til kjenne som moderne poesi. Poesien beveger seg således inn på religionens område – hvor livet og dødens sammenheng står helt sentralt – uten at det kreves tro eller overbevisning av leseren. Rilke lar avstanden mellom "gud" og "menneske" bli virksom i poesien: Han bruker det ikke-menneskelige (guden Orfeus' stadige overskridelse av livet og dødens grenser) til å anskueliggjøre det menneskelige (de levende som må forholde seg til den uomgjengelige døden). Nærlesningen av *Die Sonette an Orpheus (Erster Teil)* vil vise hvordan denne paramytologien befestes og forklares i de første sonettene, før Rilke lar den vekselvis definere tematikk og motiver, og selv bli gjenstand for poetiske undersøkelser i de følgende diktene.

Innhold

Innledning	7
1. Orfeus	11
1.1. Det syngende hodet	11
1.2. Myte og kult	12
1.3. Ovid	15
1.4. Moderne kilder	17
1.4.1. Johann Jakob Bachofen	18
1.4.2. Alfred Schuler	21
1.5. Orfeus hos Rilke	24
1.5.1. "Orpheus. Eurydike. Hermes"	25
1.5.2. <i>Die Sonette an Orpheus</i> som paramytologi	27
2. <i>Die Sonette an Orpheus. Erster Teil.</i>	34
1.1. Sonett 1.I	34
1.2. Sonett 1.II	41
1.3. Sonett 1.III	45
1.3.1. Foreløpig oppsummering	50
1.4. Sonett 1.V	53
1.5. Sonett 1.VI	57
1.6. Sonett 1.X	60
1.7. Sonett 1.XI	66
1.8. Sonett 1.XII & 1.XIII	73
1.9. Sonett 1.XIV & 1.XV	76
1.10. Sonettene 1.XVI til 1.XIX	79
1.11. Sonett 1.XXVI	84
3. Avslutning	89
Litteratur	95

Innledning

Rainer Maria Rilke (1875–1926) skrev de 55 sonettene som inngår i *Die Sonette an Orpheus* i løpet av to uker, i februar 1922. I samme tidsperiode fullførte han også sitt storverk *Duineser Elegien* – en samling av ti lange, urimede dikt, som var påbegynt omlag ti år tidligere. Dette har ført til at de to verkene ofte har blitt vurdert opp mot hverandre, og ikke sjelden til elegienes fordel. Disse store diktene, med sine voldsomme scenarioer, sine hurtige, assosiative vekslinger av bilder og metaforer og sin eksistensielle tematikk, har gitt dem status som sentrale bidrag til den tidlige modernismen i europeisk poesi. *Die Sonette an Orpheus* har derimot ikke fått samme nimbus: En sonettsyklus viet en gammel, gresk sagnskikkelse kan lett virke noe utdatert i den litteraturhistoriske konteksten. I dag har situasjonen imidlertid endret seg, og sonettene blir som regel ansett for å være et viktig, fascinerende, og ikke minst utfordrende verk i sin egen rett. Denne utviklingen finnes også i Rilkes egen vurdering av sine poetiske tvillingverker, som Anette Gerok-Reiter påpeker i sin bok om sonettene.¹ Først betraktet han sonettene som en slags reststoffer etter den kreative eksplosjonen som avfødte elegiene, men i løpet av årene frem til han døde i 1926, begynte han å se dem som svært verdifulle i seg selv. I et brev datert 13. november 1925 skriver han at sonettene og elegiene kan sammenlignes med to "seil", som ble fylt av samme inspirerte pust; "das kleine rostfarbene Segel der Sonette und der Elegien riesiges weißes Segel-Tuch."²

De to verkene ble altså båret frem av samme kreative "vind", men det er allikevel snakk om to adskilte "seil". Til tross for at de til en viss grad deler tematikk, ble skrevet i samme tidsrom og derfor var nært forbundet for Rilke selv, har vi å gjøre med to unike og frittstående verker. Dette er noe min lesning av *Die Sonette an Orpheus* kommer til å illustrere – disse diktene trenger på ingen måte å leses med *Duineser Elegien* som tolkningsgrunnlag. At de to verkene kan belyse og komplimentere hverandre i enkelte sammenhenger – ikke minst når de leses mot forfatterskapet som helhet – er sikkert, men det ene verket er ikke betinget av det andre. *Die Sonette an Orpheus* har helt klare rammer, både formale og motiviske, og disse vil lett kunne bli overskygget, hvis man blander dette verket for mye med elegiene. Det vil rett og slett bli vanskelig å se den unike dynamikken mellom

¹ Anette Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus"*. (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996), 1.

² Rainer Maria Rilke, *Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926*. (Leipzig: Insel-Verlag, 1936), 338.

del og helhet i sonettsyklusen, hvis man hele tiden skal plassere den i elegienes store og uoverskuelige landskap.

Sonettene er altså ikke et appendiks til elegiene. En annen tenkelig innvending mot å lese sonettene som en selvstendig og sammenhengende helhet, er det knappe tidsrommet de oppstod i. Alle de 26 sonettene i første del av syklusen ble til i løpet av fire dager. Mens den første elegien ble skrevet ferdig i 1912, og det tok ti år med "modningstid" før verket ble ferdig, kan man se for seg at sonettenes spontane tilblivelse viser til et mindre gjennomtenkt og strukturert arbeid. Men hvis man går til dette verket med en slik innstilling, vil sonettenes arkaisk-mytologiske billedspråk og ofte overraskende vendinger kunne lure en til å tro at det ikke finnes noen virkelig sammenhengende mening i verket. Rilkes egne uttalelser om at verket ble skrevet under det mest gåtefulle "diktat" han noensinne hadde opplevd,³ kan også føre til at det leses som senromantisk, mystisk "inspirasjonspoesi". Dette er ikke en fruktbar tilnærming. I første kapittel av denne oppgaven vil jeg påpeke at det greske, det mytologiske og det orfiske åpenbart har interessert Rilke over lang tid, og at denne interessen, kombinert med en rekke andre tildragelser, har kulminert i *Die Sonette an Orpheus*. At det har krevet en voldsom inspirasjon for å forene de forskjellige impulsene i ett sammenhengende verk, skal naturligvis ikke underslås, men det vil heller ikke bli sentralt for min lesning.

Die Sonette an Orpheus består av to deler, og det er denne oppgavens formål å gi en lesning av verkets *første del*. Denne avgrensingen av materialet har flere årsaker. For det første er det med hensyn til oppgavens omfang. For å kunne gi grundige lesninger av diktene, og for å kunne behandle et stort nok antall dikt til å fremvise en poetiske helhet, har det simpelthen vært nødvendig å begrense seg til første del. Alle de 26 sonettene i første del kan heller ikke leses like grundig – skjønt alle vil bli omtalt i oppgaven – så jeg har gjort et utvalg, med den hensikt å belyse de stedene der helheten konstitueres og videreutvikles i løpet av syklusen. Dette leder så til neste årsak: Det er min oppfatning at de enkelte diktene må leses innenfor verkets helhet, og at denne helheten konstrueres rundt Orfeus. Orfeus er nøkkelen til verkets mening. I tillegg til å være en lesning av verket, vil denne oppgaven derfor måtte undersøke hva Rilke gjør med denne mytiske skikkelsen, hvordan hans Orfeus skiller seg fra tidligere fremstillinger og hvordan dette er med på å forme verkets mening. Rilke forvandler en kjent mytisk skikkelse til sin egen poetiske skapelse. Denne prosessen fullføres imidlertid i løpet av syklusens første halvdel, og i andre del er Orfeus ikke like sentral. Avgrensingens

³ Agnes Geering, *Versuch einer Einführung in Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus*. (Frankfurt am Main: Verlag Josef Knecht, 1948), 7.

siste årsak ligger derfor i dette: Første del av syklusen utgjør en avsluttet helhet, og denne helhetens rammer er i seg selv viktige for oppgavens kanskje viktigste anliggende – å belyse Rilkes unike versjon av Orfeus.

Metoden som er valgt, er nærlesningen. Dette er hensiktsmessig, rett og slett fordi diktene er såpass komplekse og fortattede, og man må gå langsomt og omhyggelig frem for å la diktenes meningsinnhold komme tilsyne. Ettersom jeg hevder at hvert enkelt dikt forholder seg til de andre i verkets helhet, og at dette er bevisst fra Rilkes side, vil min gjennomgang være kronologisk. Jeg vil også være nøye med å påpeke de stedene der diktene åpenbart henviser til hverandre. Det rent formale vil derimot ikke stå sentralt i mine analyser, annet enn ved de punktene der formen synes å gjenspeile diktenes meningsinnhold. Innledningsvis kan jeg allikevel si at diktene her er satt opp som "petrarkiske" sonetter, med fjorten verselinjer fordelt på to kvartetter og to tersetter, men at rimmønsteret og metrumet ikke er underlagt noen fast regel. Vi har altså å gjøre med relativt "frie" sonetter, og det finnes for mange brudd på den klassiske formen her, til at det går an å omtale alle. Skjønt, der disse bruddene synes å være viktige for diktets innhold, vil de altså bli berørt. Det er forøvrig skrevet mye om Rilkes bruk av sonettformen før, blant annet av Anette Gerok-Reiter, i hennes *Wink und Wandlung*. Spørsmålet om sonettene i det hele tatt danner en helhet, har naturligvis også et formalt aspekt. Diktene er ordnet i en spesiell rekkefølge fra Rilkes side, de er titulert med romertall⁴ og den gjennomgående formen er i seg selv en indikasjon på en bevisst sammenheng. Den helhetlige sammenhengen kommer selvfølgelig enda tydeligere frem i diktenes innhold, og dette vil, som sagt, bli viktig i mine lesninger.

Selv om det ikke lenger er vanlig å nedvurdere *Die Sonette an Orpheus* til fordel for *Duineser Elegien*, har det blitt gjort påfallende få forsøk på å gi en helhetlig analyse av dette verket. I løpet av de siste tre tiårene, har det bare kommet to monografier: Ernst Leisis *Rilkes Sonette an Orpheus* fra 1987, og Anette Gerok-Reiters tidlige nevnte *Wink und Wandlung - Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus"* fra 1996. Sistnevnte bok er i det store og det hele beskjeftiget med sonettens formale aspekter, samt mer overordnede "poetologiske" spørsmål. Lesningene av enkeltdiktene er, for det meste, svært kortfattede, og disse tar heller ikke hensyn til verkets kronologi. Gerok-Reiters tilnærming til verket skiller seg altså så mye fra min egen at jeg ikke kommer til å henvise til hennes analyser i utstrakt grad. Ernst Leisi er på sin side langt mer opptatt av verkets spesifikke innhold, og hvordan

⁴ Diktene blir derfor referert til på følgende måte i oppgaven: Et ett-tall for å indikere at diktet hører til første del av syklusen, og et romertall som plasserer det i kronologien: 1.I, 1.II, 1.III, 1.IV og så videre.

dette konstitueres i en dynamikk mellom del og helhet, men han har en, etter min oppfatning, altfor streng og skjematisk tilnærming til dette innholdet. På en side i boken har han til og med satt opp et skjema over Rilkes "orfiske" system.⁵ Som følge av dette blir hans lesninger ofte for rigide og bastante, men de er tekstnære og fokuserte på diktenes konkrete innhold, så i enkelte tilfeller vil jeg henvise til dem – både der jeg er enig og der jeg ikke er det. Det jeg imidlertid har savnet i begge disse bøkene, er en grundig gjennomgang av Orfeus-skikkelsens historie og utvikling, og hvordan Rilkes egen Orfeus skiller seg fra tidligere inkarnasjoner. Virkelig refleksjon over bruken av mytologisk stoff i sonettene er også fraværende i disse bøkene. Skjønt, her har jeg funnet god hjelp i Beda Allemanns artikkel "Rilke und der Mythos" fra 1976. Denne artikkelen inneholder ingen grundige tekstanalyser, og den omhandler ikke bare sonettene, men Allemann behandler bruken av mytologisk stoff i Rilkes sene diktning på en svært god og veloverveid måte. Jeg vil komme tilbake til denne artikkelen i første kapittel, under avsnitt 1.5.2. Og ettersom det er min oppfatning at Orfeus er nøkkelen til denne diktsyklusen, så vil jeg også begynne oppgaven med en undersøkelse av denne mytiske skikkelsen.

⁵ Ernst Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*. (Tübingen: Gunther Narr Verlag, 1987), 33.

1. Orfeus

1.1. Det syngende hodet

Det er vel knapt noen gresk sagnhelt som har hatt en like lang og variert løpebane i europeisk kulturhistorie som Orfeus. Selv om vi nok kan omgå brynjekledde kjemper som Odyssevs og Akilles med stor fortrolighet, og selv om deres historier fortsatt kan fortelles på varierende vis, er de så nært tilknyttet de homeriske eposenes verden at de alltid vil bære med seg spor av dette opphavet. Odyssevs er ikke Odyssevs uten reisens utfordringer, og Akilles kan vanskelig tenkes uten sin svake hel. Orfeus, derimot, er av en annen støpning. Han har riktignok sitt velkjente mytiske narrativ – reisen til dødsriket for å hente tilbake Eurydike – som har fått sin klassiske utforming av storheter som Vergil og Ovid, men han kan like gjerne fremstilles uten Eurydike. Han kan være den gudbenådede sangeren som får de ville dyrene og selve naturen til å lytte – et yndet motiv for billedkunstnere fra antikken så vel som renessansen – eller han kan være poeten som formidler mellom natur og kultur, mellom det dionysiske og det apollinske. Han kan være et symbol på kunstens overskridende kvaliteter; for skjønt han led en blodig død – revet i biter av mainadene, Dionysos' rasende kvinnelige disipler – skal hans hode ha fortsatt å synge etter dette. Han kan være sangen og kunsten personifisert, og tapet og skaperkraftens paradoksale mellommann. Og ikke minst – hans navn har gitt opphav til en helt særegen, mystisk orientert gren av den antikke greske religionen: Orfismen.

Forsøker man så å trenge hinsides slike kulturhistoriske former, for å lokalisere Orfeus' virkelige opphav i gresk antikk, blir saken naturlig nok ikke enklere. Selv hos de antikke forfatterne møter man et vell av forskjellige meninger og teorier, fremsatt av både troende og skeptikere. Hvem, eller *hva*, var Orfeus? En sanger? En poet? Religionsstifter? Reformert barbar? Reformerende prest? Sjaman? Sjarlatan? Når levde han, og hvor kom han fra? Har han i det hele tatt eksistert? W. K. C. Guthrie, som er en av de få som har våget seg på en omfattende religionshistorisk fremstilling av Orfeus' rolle i antikken, skriver i forordet til *Orpheus and Greek Religion*: "It may be that our inquiry too will in the end give him no more tangible attributes than a mouth wherewith to sing. If this is so, and he should turn out to be a voice and nothing more, we ought to be glad rather than sorry."⁶

Lykkeligvis er det ikke den herværende avhandlingens mål å finne Orfeus' historiske opphav eller definere orfismens sanne natur. Både "hodet" og "stemmen" – Rainer Maria

⁶ W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*. (Princeton: Princeton University Press, 1993), xxxvii.

Rilke og *Die Sonette an Orpheus* – er i dette tilfelle langt mer tilgjengelige. Allikevel – når Rilke velger å benytte seg av nettopp Orfeus, når han vier femtifem sonetter til denne mytiske figuren og lar den første sonetten innledes av Orfeus' sang, vil det være nødvendig å spørre seg hva "Orfeus" kan bety i denne sammenhengen. Dette egennavnet har, som sagt, ingen enkel og utvetydig betydning. Det finnes utallige utgaver av Orfeus, og selv om Rilkes variant ikke kan sies å være identisk med noen av disse, er det heller ikke snakk om et rent resultat av dikterens fantasi. For å forsøke å sirkle inn Rilkes Orfeus vil det derfor være hensiktsmessig å belyse enkelte historiske, litterære og biografiske momenter.

1.2. Myte og kult

Den klassiske Orfeus-myten lar seg enkelt gjenfortelle: Som sønn av Apollon, musikkens gud, og musen Calliope var Orfeus en usedvanlig begavet sanger og lyrespiller. Da hans kone, Eurydike, etter bare et par dagers ekteskap, blir bitt av en slange og dør, sverger han å hente henne tilbake fra dødsriket. Han begir seg ned til underverdenen, trer frem for Hades og Persefone og synger så vakkert av de gir ham lov til å ta med seg Eurydike – på den betingelse at han ikke snur seg og ser på henne når hun følger ham på veien tilbake til de levendes verden. Orfeus klarer ikke å holde seg, og mister følgelig sin elskede for andre gang. Etter dette synger han sine fortryllende klagesanger, som selv trærne, fjellene og stenene lytter til, helt til han rives i stykker av de rasende mainadene. Forklaringen på dette angrepet varierer; Ovid, for eksempel, gjør det klart at Orfeus har avslått mainadenes tilnærmelser,⁷ mens andre gjerne knytter hans død opp mot den dionysiske kultens orgiastiske riter.⁸ Det er i alle tilfelle en etter hvert svært velkjent historie. Men det er på ingen måte her Orfeus har sin opprinnelse, for denne fortellingen har faktisk en relativt sen datering. Det finnes riktignok skildringer, litterære og visuelle, av Orfeus i dødsriket, med og uten kone, fra 400-tallet f.Kr., men hans kone har ingen selvfølgelig plass i historien før i de følgende århundrene – og først i det 1. århundre f.Kr. får hun navnet Eurydike.⁹ De første skriftlige henvisningene til Orfeus stammer imidlertid fra 500-tallet f.Kr., og i en av disse, et fragment fra poeten Ibykus, er han allerede benevnt som "den berømte Orfeus".¹⁰ Den myten vi alle kjenner er altså et amalgam av forskjellige myter og fortellinger, skjønt med en klar forankring i en orfisk mytekrets, som har blitt popularisert i den hellenistiske epoken, og fått en mer eller mindre endelig form av

⁷ Ovid, "Tiende sang" i *Ovids forvandlinger*, overs. av Otto Steen Due. (Viby: Centrum, 1989), 312.

⁸ Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, 33.

⁹ Emmet Robbins, "Famous Orpheus" i *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, red. John Warden. (Toronto: University of Toronto Press, 1985), 16.

¹⁰ Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, 1.

den tidlige keisertidens store poeter, Vergil og Ovid. Som John Warden skriver: "By the time that Orpheus emerges as a figure with a recognizable physiognomy and biography his myth has already been through the hands of generations of artists literary and plastic."¹¹

"Berømte Orfeus" – det er klart at Orfeus var noe mer en litterær figur i et avgrenset eventyraktig narrativ. Det er ingen grunn til å tro, argumenterer Guthrie, at Orfeus har sitt opphav i eventyrtradisjoner og folkløse, fordi han, så langt tilbake vår kunnskap rekker, har hatt en nær tilknytning til religion og religiøs utøvelse.¹² Hans berømmelse i antikken hvilte nok også på hans heltestatus, for ettersom han ble regnet blant deltakerne i argonautertoget – beskrevet av Apollonius i eposet *Argonautika* (3. århundre f.Kr.) – var han en aktør i grekernes mytiske forhistorie. Det er imidlertid hans rolle som religionsstifter og forkynner av en egen mystisk troslære som har gitt Orfeus en helt spesiell aura, og som har skilt ham fra de andre greske sagnheltene. Dette religiøse aspektet er også viktig for Rilkes konsepsjon av Orfeus.

I den greske antikken var navnet Orfeus forbundet med en mysteriekult og en rekke skrifter av religiøs karakter, blant annet en svært særegen skapelsesberetning. Orfismen kan allikevel ikke betraktes som en helt selvstendig religion; den hadde karakter av en sekt eller fromhetsbevegelse innad i den overordnede greske religionen, og man regner med at denne bevegelsen fikk stor utbredelse både i Hellas og de greske koloniene i Syd-Italia og på Sicilia fra det 6. århundre f.Kr. og utover.¹³ Det finnes henvisninger til orfikernes hos flere av de store greske diktere og tenkere – hos Herodot, Euripides, Platon og mange andre – så begrepet "orfisme" har vært kjent i Europa så lenge man har lest den antikke greske litteraturen. Men ettersom det dreier seg om en mysteriekult, der de religiøse innsikter holdes skjult for utenforstående, er referansene ofte spekulative og vage. Dette har igjen ført til at ordet "orfisme" for mange vil ha en litt hul klang: "Orphism, floating free of its putative originator, suffers from centuries of loose usage, until it becomes, as it tends to be today, a vague catch-all term for certain kinds of mystical attitude."¹⁴

Rilke har utvilsomt kjent til orfismen som et historisk fenomen¹⁵ – og han har derfor kjent til en videre kontekst for Orfeus enn den klassiske myten. Det er derimot ingen grunn til å tro at orfikernes skapelsesberetning, sjelelære og renhetsforskrifter, i alle sine intrikate

¹¹ John Warden, "Introduction" i *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, viii.

¹² Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, 52.

¹³ S. Eitrem, *Mysteriereligioner i antikken*. (Oslo: H. Aschehoug & Co, 1942), 95.

¹⁴ Warden, "Introduction," ix.

¹⁵ Uwe Spörl, "Antike" i *Rilke-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Manfred Engel et.al. (Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2004), 36.

detaljer og mystiske spissfindigheter, gjorde seg gjeldende i hans bevissthet da han skrev *Die Sonette an Orpheus*. Rilke var ingen klassisk filolog, og det ligger ikke nitide studier av perifere antikke kilder bak hans diktning. Slike Uwe Spörl beskriver det, i kapittelet om Rilkes forhold til antikken i *Rilke-Handbuch*, var det snarere slik at han tok del i tidens allmenndannelse, som igjen betyr at han hadde latin- og greskundervisning på skolen, og at han var noenlunde belest innenfor antikk diktning og historie. Med utgangspunkt i dette utviklet han etter hvert en interesse for antikk poesi og mytologi, men han hadde ikke på langt nær den bakgrunnen innenfor filologi og kildegranskning som på hans tid var nødvendig, for å nærme seg orfismen som historisk fenomen. I sonettene omtales Orfeus for eksempel som en gud – "Singender Gott" (1.II) eller "Gott mit der Leier" (1.XIX) – noe som absolutt tyder på at Rilke var oppmerksom på Orfeus-skikkelsens religiøse dimensjoner. Det er imidlertid svært usannsynlig at orfikerne noensinne tilbad Orfeus som en *gud* – deres hovedguddom var derimot Dionysos.¹⁶ Rilke har med andre ord ikke lagt vekt på å dikte frem en historisk, enn si religionshistorisk korrekt Orfeus, men det er klart at *Die Sonette an Orpheus* henter næring fra andre kilder enn bare den velkjente, klassiske fortellingen om Orfeus og Eurydike. Og, som vi etter hvert skal se, har han kjent godt til enkelte generelle, men allikevel svært viktige trekk ved orfismen.

Det er særlig to viktige aspekter ved Orfeus som er tilstede både i de eldste kildene, i mytens klassiske utforming og i Rilkes sonetter. For det første er *sangen* et definerende trekk ved Orfeus i så godt som alle hans antikke og moderne inkarnasjoner. Han har fra første stund vært tildelt rollen som guddommelig inspirert sanger. Det andre aspektet – som blir helt sentralt for Rilke – er Orfeus' tilknytning til de døde og underverdenen. Guthrie skriver:

"The secrets of Hades were in his possession. He could tell his followers what the fate of their souls would be, and how they should behave to make it the best possible. He had shown himself capable of melting the hearts of the powers below, and might be expected to intercede again on their behalf if they lived the pure life according to his precepts. That was the important thing. The reason which took him there was secondary."¹⁷

Dette var avgjørende for orfikerne. Gjennom de orfiske mysterier kunne menneskene få innsikt i hva som ventet etter døden, og hvordan man best kunne forberede seg, nettopp fordi Orfeus, som tross alt var dødelig, beveget seg mellom de levende og de dodes verdener. Hos Vergil og Ovid blir Orfeus motivert til å reise ned i underverdenen for å hente sin døde kone,

¹⁶ Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, 41.

¹⁷ Ibid., 29.

men denne type motivasjon blir først nødvendig når man konstruerer et sammenhengende narrativ.¹⁸ For den troende orfiker må Orfeus' reise til dødsriket ha vært et sentralt religiøst tema. Hos Rilke finner man heller ingen åpenbare motiver for Orfeus' overskridelse mot det hinsidige, samtidig som dette aspektet aksentueres når Rilke beskriver Orfeus og hans natur (eksempelvis 1.V og 1.VI). Her kan man faktisk si at Rilke tangerer den historiske orfismen. Hvilke kilder som kan ha gitt Rilke innsikt i orfikernes oppfatning av livet og døden skal diskuteres senere i kapittelet.

Interessant nok ble det i 1922, samme år som Rilke skrev sine sonetter, for første gang publisert en omfattende samling av originale orfiske tekster og fragmenter. *Orphicorum fragemnta* ble utgitt av den tyske filologen og arkeologen Otto Kern, og her kunne man, såfremt man leste gresk, få tilgang til orfikernes tapte visdom, samlet i ett hendig bind. Rilke leste neppe denne boken, og sonettene ble uansett til helt i begynnelsen av året. Kerns utgivelse viser allikevel til den interessen for Orfeus og orfikernes verdensbilde som åpenbart fantes i Rilkes samtid – hos filologer og historikere så vel som hos poeter og kunstnere.

1.3. Ovid

Selv om Orfeus' reise til dødsriket for å hente Eurydike bare viser ham i én av hans mangfoldige mytiske opptredener, er det utvilsomt denne fortellingen som har gjort ham såpass navngjeten også etter kristendommens innførsel i Europa. Videre kan vi anta med stor sikkerhet at det særlig er Ovids gjenfortelling av myten som har hatt mest å si for dens varige popularitet. Hans *Metamorphoses* har hatt status av standardverk helt siden diktverket ble ferdigstilt i år 8 e.Kr., og hans versjoner av en rekke myter har blitt stående som endelige for ettertiden. Verket har fungert som et kompendium av forebilledlig dikterkunst og håndbok i antikk mytologi for diktere og dramatikere, og for billedkunstnere, særlig i renessansen og barokken, har den vært en ikonografisk gullgruve. *Die Sonette an Orpheus* er selvsagt ingen parafrasering av Ovid, men det er lite sannsynlig at Rilke ville ha kunnet bruke Orfeus, hvis ikke myten og skikkelsen allerede stod tydelig i den moderne kulturelle bevissthet. Det er, med andre ord, umulig å komme utenom Ovid i denne sammenhengen.

Rilkes første møte med Ovid var i latinundervisningen på skolen. På denne tiden oversatte han faktisk en bit av Ovids langdikt *Fasti*, men hverken Ovid eller antikken generelt synes å ha satt særlig dype spor hos den unge dikteren.¹⁹ Interessen for antikkens billedkunst

¹⁸ Ibid., 31.

¹⁹ Spörl, "Antike", 33.

og litteratur vekkes ikke virkelig før hans periodevise opphold hos Auguste Rodin i årene 1902–1906, og han blir i løpet av denne tiden fortrolig med Ovids *Metamorphoses*.²⁰ Det må også nevnes at han i 1920 fikk en fransk oversettelse av dette verket i julegave av sin nære venn Baladine Klossowska, og at han var i besittelse av denne boken da han skrev sonettene.²¹ Selv om Ovids skildring av Orfeus og Eurydike langt på vei er basert på Vergils versjon av myten i fjerde bok av *Georgica*, er det lite som tyder på at Rilke har hatt noen særlig kjennskap til dette diktverket. Jeg har funnet ytterst få henvisninger til Vergil, både hos Rilke og i Rilke-forskningen, mens hans kjennskap til Ovid er godt dokumentert. Det er, med andre ord, trygt å påstå at *Metamorphoses* er den viktigste klassiske kilden til *Die Sonette an Orpheus*.

Ovid forteller myten i to deler. Først, i bok 10, berettes det om Orfeus og Eurydikes uhellsvangre giftermål, om det påfølgende dødsfallet, om Orfeus' mislykkede tur til dødsriket og hans sorg og klagesang. Etter at Orfeus har sunget seg gjennom en rekke andre myter om kjærlighet og død, innledes så bok 11 av historien om Orfeus' død. For Ovid er det åpenbart kjærligheten som er det sentrale tema. Dette kan illustreres ved ett viktig moment i forellingen: Når Orfeus vender seg om for å se hvorvidt Eurydike fortsatt er der, er dette i og for seg en irrasjonell impuls. Men der Vergil lar Eurydike bebreide Orfeus for hans utålmodige kjærlighet, gjør Ovid det helt motsatte: "Nu dør hun atter engang, men sin mand bebrejder hun intet – / hvorledes bebrejdede ham det, at han elskede hende så heftigt?"²² Når han videre forteller at Orfeus unngår omgang med andre kvinner, står spørsmålet åpent hvorvidt det er av skuffelse over kjærligheten eller troskap til Eurydike.²³ Hos Ovid er Orfeus uløselig knyttet til sin rolle som elsker, og fortellingen kretser rundt spørsmål om kjærlighetens moralske dimensjoner. Var det riktig av Orfeus å fornekte kvinnes kjærlighet etter tapet av Eurydike? Eller avsløres han dermed, slik en kommentator hever, som "a performer, egotistic, calculating, self-dramatizing"²⁴, en overfladisk kvinnehater? *Die Sonette an Orpheus* har virkelig ikke tatt mye farge av denne problematikken – skjønt man muligens kan ane ekkot av den i sonett 1.III – men innflytelsen fra Ovid gjør seg absolutt gjeldende, om enn i et mer begrenset omfang.

²⁰ Ibid., 34.

²¹ Manfred Engel, "Die Sonette an Orpheus" i *Rilke Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*, 407.

²² Ovid, "Tiende sang", 311.

²³ Ibid., 312.

²⁴ W. S. Anderson, "The Orpheus of Vergil and Ovid: *flebile nescio quid*" i *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, 47.

Gjenklangen fra *Metamorphoses* er ubestridelig i to viktige sonetter: Sonett 1.I og 1.XXVI, altså den første og siste sonetten i syklusens første del. Disse to diktene sammenfaller med to hendelser i Ovids narrativ – Orfeus som synger og fortryller trær og ville dyr, og Orfeus' død ved mainadenes hender. Dette er altså etter tapet av Eurydike. Rilkes behandling av disse motivene preges ikke av standardiserte klassisistiske allusjoner og lærde henvisninger, men diktene har et klart og gjenkjennelig forelegg i Ovid. Et tre reiser seg ved Orfeus' sang og det kommer dyr frem fra skogen i 1.I, likesom Ovids Orfeus får trær og villdyr "til at komme til stede og lytte."²⁵ Og likesom hos Ovid er mainadene hos Rilke forsmådde, og stenene de kaster "wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör." Disse likhetene og deres betydning for helheten vil selvsagt bli undersøkt nærmere i selve lesningen.

Det er dertil verdt å bemerke at de to Ovid-motivene som dukker opp i *Die Sonette an Orpheus*, også er blant de som hyppigst forekommer i billedlige Orfeus-fremstillinger. Orfeus som angripes av de rasende mainadene finner man allerede på antikke greske vaser, og Orfeus som synger for trær og dyr er nærmest et sjangermotiv i italiensk renessansekunst. Rilke hadde nettopp et slikt motiv, en reproduksjon av en tegning av 1400-tallskunstneren Cima de Conegliano, hengende over skrivebordet sitt da han skrev sonettene. Han har naturligvis gjenkjent dette motivet fra Ovid: Under et tre sitter en yngling, åpenbart henrykket av sin egen sang, og spiller på en slags fiolin, mens forskjellige dyr flokker seg rundt ham. Det er ikke vanskelig å forestille seg at bildet har minnet ham på Orfeus-myten, og ansporet ham i skrivingen av *Die Sonette an Orpheus*. Rilke gjør altså noe billedkunstere har gjort før ham i århundrer: Han gjør bruk av enkeltstående, virkningsfulle motiver i *Metamorphoses*. Heller enn å hente en *fortelling*, en dramatisk handling, fra Ovid, slik diktere og dramatikere gjerne hadde gjort, henter Rilke plastiske sjablonger som han kan sette i den kunstneriske sammenhengen han selv skaper. Rilkes Orfeus er ikke Ovids Orfeus, men han introduseres, og kommer først tilsyne i et motiv som først og fremst har sitt forelegg i *Metamorphoses*.

1.4. Moderne kilder

Dette var virkelig ikke noe nytt for Rilke – å benytte seg av enkeltstående motiver fra antikk billedkunst og litteratur. I samlingene *Neue Gedichte* (1907) og *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908) finnes dikt som blant andre "Früher Apollo", "Alkestis", "Leda", "Insel der Sirenen" og "Orpheus. Eurydike. Hermes". Disse er alle klare, avsluttede poetiske gjengivelser av gjenkjennelige antikke motiver. I *Die Sonette an Orpheus* er imidlertid

²⁵ Ovid, "Elvte sang" i *Ovids forvandlinger*, 341.

referansene til den klassiske litteraturen bare ett element i en større sammenheng, og her er de dertil underordnet Rilkes egen poetiske skapelse; Orfeus, guden med lyren. Denne utgaven av Orfeus fremtrer altså tidvis i bilder hentet fra Ovid, men synes ikke å være videre betinget av noe klassisk ideal. Når Rilke beskriver sin Orfeus mer utførlig, er det, som tidligere nevnt, helt tydelig at han har latt seg påvirke av Orfeus-navnets religiøse konnotasjoner – men hans kilder i denne sammenhengen er neppe antikke. Orfikernes egne skrifter har lenge vært vanskelig tilgjengelige, og de mer kjente antikke referansene til orfismen er, som sagt, vage og spekulerende. For å finne ut av hvilken "orfisme" som Rilke rimeligvis har hatt kjennskap til, må man derfor gå til mer samtidige kilder. Her dreier det seg særlig om visse forestillinger om antikken og de gamle mysteriekulter som gjorde seg gjeldende i deler av den tyske kulturkrets i det 19. og 20. århundre.

Når Tysklands sterke tradisjon for klassisk filologi og historie møter romantiske og anti-moderne strømninger utover på 1800-tallet, oppstår det hos enkelte forskere og diktere en symbiose av språklig lærdom og nærmest okkult symbolfilosofi. Flere diktere og forskere så gjerne for seg at man gjennom studier av antikkens myter og symboler kunne få glimt av det mer opprinnelige og helhetlige livet som ble levd før modernitetens vitenskapelige abstraksjoner og rasjonalitet ødela dette. Mysteriekultene ble naturligvis viet mye oppmerksomhet. Det mest pregnante uttrykket for dette fenomenet har man kanskje i kretsen rundt Stefan George, som faktisk hadde karakter av et slags lukket mysteriesamfunn. Selv har Rilke også hatt enkelte berøringspunkter med denne strømmingen, og to sentrale navn nevnes ofte i forbindelse med *Die Sonette an Orpheus*: Johann Jakob Bachofen og Alfred Schuler.²⁶

1.4.1. Johann Jakob Bachofen (1815–1887)

Historikeren Johann Jakob Bachofen hadde et professorat ved universitetet i Basel på 1840-tallet, og ble på denne tiden regnet som en fremragende ekspert på romersk rettshistorie. Det gikk imidlertid ikke lang tid før han trakk seg tilbake fra det offentlige, akademiske liv for å vie seg helt til sine private, og mindre vitenskapelige, studier av antikkens samfunn og religion. I hovedverket, den bredt anlagte *Das Mutterrecht* fra 1861, argumenterer Bachofen for en spesiell evolusjonistisk forståelse av europeisk kultur og historie: Fra en opprinnelig åpent promiskuøs, såkalt 'heterisk' kultur, utviklet samfunnet seg til et matriarkat, hvor kvinnene dominerte, og så til vår egen tids patriarkat. Selv om de fleste historikere har avskrevet denne teorien, og selv om Bachofen – som skrev etter Hegel, og samtidig som

²⁶ Spörl, "Antike", 36.

Darwin – så på patriarkatet som en del av menneskehetens naturlige utvikling og fremskritt, har tanken om et matriarkat virket besnærende på mange senere diktere, kulturteoretikere og feminister. Enskjønt han i dag fremstår som en noe skrulle tyske professor, en perifer skikkelse i 1800-tallets idéhistorie, finner man spor av hans innflytelse på overraskende steder: Friedrich Engels innkorporerte noen av hans tanker i sine teorier, Thomas Mann leste ham med interesse og han er hyppig sitert av Walter Benjamin.

At Rilke har lest Bachofen, og latt seg fascinere av hans teorier, er hevet over enhver tvil. Det er imidlertid litt uklart når dette litterære bekjentskapet først ble stiftet. Han har i det minste lest ham under oppholdet i München i 1915,²⁷ og i 1919 holdt han et kort foredrag om ham i Basel.²⁸ Rilke har altså kjent til Bachofens bøker i god tid før *Die Sonette an Orpheus* ble til, og han har her kunnet lese om den orfiske religionen og dens betydning for tro og liv i antikken. Bachofens versjon av orfismen gir riktignok ikke et fullstendig troverdig historisk bilde av denne mysteriereligionen. Analyse og spekulasjon synes ofte å sammenfalle i skriftene hans, og han kan godt fremstille et moment fra mytologien som en historisk kjensgjerning. Allikevel er Bachofens skildringer og analyser sammenhengende og klare, noe som gjør det mulig å definere de aspektene som muligens kan ha påvirket Rilke.

Hos Bachofen ledsages de overordnede kulturhistoriske teoriene av undersøkelser og analyser av spesifikke antikke symboler og myter, og foruten *Das Mutterrecht* er boken *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859) meget betegnende for hans interessefelt. Her gjør han ikonografiske analyser av veggmalier fra romerske gravsteder, og avdekker således en særegen, esoterisk symbolikk. I gravenes utsmykning dukker kjente symboler for livet, døden og evigheten opp i underlige sammenhenger, og Bachofen mener derav å kunne avlese mysteriekultenes spesielle forestillinger om døden. Om egget, som ofte dukker opp på disse freskene, sier han for eksempel: "Es zeigt uns die tellurische Schöpfung als das Resultat ewigen Werdens und ewigen Vergehens, als eine nie endende Bewegung zwischen zwei entgegengesetzten Polen."²⁹ Men når et slikt ursymbol bringes inn i mysteriekultens sfære får det en annen betydning:

"In dem orphisch-bacchischen Mysterienei erkennt der Eingeweihte nicht nur seine eigne, sondern auch seines Gottes Entstehung, und eben daraus schöpft er jene bessere Hoffnung, die dem Sterblichen das Los des ihm verwandten, mit ihm demselben Ei

²⁷ Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes*. (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1990), 562.

²⁸ Schnack, *Rilke Chronik*, 668.

²⁹ J. J. Bachofen, *Mutterrecht und Urreligion*. Tekster utvalgt av Rudolf Marx. (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1984), 25.

entstammenden Gottes in Aussicht stellt, und ihm die Gewissheit gibt, das auch der irdischen Geburt möglich wird, zur Unsterblichkeit der höhern Lichtwelt durchzudringen."³⁰

Symbolet gjennomgår altså en forvandling idet det møter mysteriekultens myter og livsanskuelse. For mens symbolet, ifølge Bachofen, opprinnelig er gitt av naturen, og derfor viser til den evige vekslingen mellom skapelse og død – den realiteten som det jordiske livet er underlagt – viser mytene til menneskenes håp og streben mot en høyere virkelighet: "Der Mythos ist die Exegese des Symbols."³¹ Det er denne forvandlingen, denne eksegesen, som Bachofen leser ut av gravfreskene: "Der alte einfache symbolische Glaube, wie ihn Orpheus und die großen Religionslehrer der frühesten Zeit teils geschaffen, teils überliefert erhalten, kommt im Grabmythos zur Auferstehung in anderer Gestalt."³² Og det er i gravkamrene at denne forvandlingen foregår, i stillheten og nærheten til døden – "unzugänglich dem Spotte und Zweifel, den unreifen Früchten der Weisheit."³³

Rilkes fascinasjon for antikkens gravsteder og sarkofager kommer til uttrykk i sonett 1.X (foruten i flere tidligere dikt, som "Römische Sarkophage" og "Hetären-Gräber" i *Neue Gedichte*), og det er langt fra utenkelig at han har lest Bachofens essayser om antikk gravsymbolikk.³⁴ Videre synes tanken om symbolets forvandling i møte med myten å ha en viss relevans for *Die Sonette an Orpheus* som helhet, da Rilke lar sin egen mytiske Orfeus omgås med, og forvandle, gjenkjennelige symboler og motiver. Man bør heller ikke glemme at dette verket er en figurlig gravplass – som undertittelen sier: "Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop."³⁵

Referanser til Orfeus og orfismen forekommer hyppig i Bachofens skrifter, men den mest sammenhengende fremstillingen av denne religionen gir han i kapittelet "Lesbos" i *Das Mutterrecht*. Gitt Rilkes fascinasjon for Sapfo – han oversatte selv noen Sapfo-fragmenter, og skrev tre dikt om henne i *Neue Gedichte* – kan man anta at han har lest dette kapittelet med interesse. Bachofen hevder faktisk at Sapfo var en innviet orfiker, og at hennes krets av kvinnelige poeter utgjorde et slags orfisk mysteriesamfunn. I mange varianter av Orfeus-myten fortelles det at sangerens avkappede hode fløt syngende i land på Lesbos, og for

³⁰ Ibid., 29.

³¹ Ibid., 50.

³² Ibid., 51.

³³ Ibid., 53.

³⁴ Enda en indikasjon på at Rilke kan ha kjent disse essayene: Bachofen gir en særlig grundig analyse av et motiv fra freskene i et kolumbarium i Roma – "Der Seilflechter Oknos". I niende Duino-elegi står det: "Er wird Staunender stehn; wie du standest / bei dem Seiler in Rom" (linje 57 og 58).

³⁵ Rilke var en nær venn av Wera Ouckama Knoops foreldre. Hun døde i 1919, bare 19 år gammel, og morens beskrivelse av hennes sykdomsforløp og død gjorde sterkt inntrykk på ham.

Bachofen er dette et ubestridelig mytisk bevis for at denne øya var et sentrum for orfisk religion.³⁶ De trakiske kvinnene som slet i stykker Orfeus var tilhengere av en eldre orgiastisk og promiskuøs kult, mener han, og de motsatte seg Orfeus' lære: "Die reinere Lichtlehre, welche der Apollinische priester verkündet, erregt der Frauen Rache und entflammt sie zu der Bluttat."³⁷ Sapphos angivelige orfisme dreier seg derimot om en forvandling og foredling av menneskets grunnleggende heteriske natur. Likesom freskene fra de romerske gravstedene anskueliggjør en streben mot en høyere virkelighet, ser Bachofen i orfismen et ønske om å overskride menneskelivets naturgitte begrensinger. Hvis symboler for den evige veksling mellom liv og død kunne forvandles til symboler for en varig, åndelig eksistens, vil orfismen forvandle menneskenes grunnleggende vilkår i verden: "Einerseits Wehmut, Klage, Schmerz über den steten Untergang alles Lebens, andererseits die Zuversicht der Unsterblichkeit, welche die Trauer verbannt."³⁸ Orfismen, slik Bachofen fremstiller den, søker å oppheve dette paradokset:

"Aber die orphische Religion bietet das gleiche Janusansicht; auf dem einen Antlitz thronen Schmerz und Klage, auf den andern frohe Zuversicht und Freudigkeit, beide geeint in dem Gedanken, daß über dem steten Untergang alles tellurischen Daseins die Ewigkeit des uranischen Lebens versöhnend wohnt ..."³⁹

Rilke bruker en lignende Janus-metamorfor for å beskrive *Die Sonette an Orpheus* (og *Duineser Elegien*): "Die Identität von Furchtbarkeit und Seligkeit zu erweisen, diese zwei Gesichter an demselben göttlichen Haupte, ja dieses einen einzigen Gesichts, [...] dies ist der wesentliche Sinn und Begriff meiner beiden Bücher"⁴⁰ En orfisme som, med en erkjennelse av dødens stadige nærvær, vil gripe inn i menneskelivet og forvandle det, finner man absolutt spor av i sonettene. Rilkes Bachofen-lesning har ganske sikkert latt ham se et potensial i Orfeus som noe mer enn bare den sørgende elskeren eller den perfekte kunstneren.

1.4.2. Alfred Schuler (1865–1923)

"Ein Mensch, der so, seit langen, im Offenen und Ganzen – in dem, was er das 'Offene' nannte und was der ungeheueren heile Kreis-Lauf des Lebens und Todes war – verweilte, kann (wenn nicht eine tückische Krankheit verwirrend und quälend dazwischen kam) nicht anders als einverständigt gestorben sein. Aber wie – Daß er

³⁶ Bachofen, *Mutterrecht und Urreligion*, 245.

³⁷ Ibid., 246.

³⁸ Ibid., 250.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Rilke i brev datert 12.4.1923, sitert i Schnack, *Rilke Chronik*, 848.

doch die Sonette an Orpheus noch gekannt hätte! Er war einer von denen, die sie mit allen Untertönen zu empfangen verstünden; ich dachte oft daran, wie er sie wahrnehmen würde und ob alles darin, in seinem erhabenen und weitherkommenden Sinne, geltend und gültig sein könne (Nun ists zu spät.)"⁴¹

Alfred Schuler – dette mennesket som Rilke så for seg ville ha hatt en særlig forståelse av *Die Sonette an Orpheus* – er på mange måter en idéhistorisk etterkommer av Bachofen. Han så virkelig på Bachofen som et av sine store forbilder,⁴² og i likhet med sitt idol søkte han etter en tapt, esoterisk visdom fra antikken – noe som kunne være en motvekt mot samtidens rasjonalisme og materialisme. Men der Bachofen, tross sine vidløftige teorier og spekulasjoner, var en vitenskapelig skolert historiker, og hadde historikerens distanse til sitt forskningsmateriale, var Schuler lite mer enn en okkultist: "Scorning the exacting, methodological investigations of professional historians and archaeologists [...] he styled himself as a kind of oracle or medium who could afford direct access to distant times and places through his own experience of them."⁴³ Han var overbevist om at han var en gjenfødt romer fra keiser Neros tid, og at han hadde umiddelbar tilgang til fortidens hemmelige sannheter, men dette hjalp ham ikke til å skape noe betydningsfullt poetisk, filosofisk eller historisk verk. I dag huskes Schuler best for sin nære tilknytning til Stefan George og Ludwig Klages i "die Kosmiker-Runde", en tidlig variant av George-kretsen, og for hans gjenoppgivelse av svastikaen som et potent ursymbol tidlig på 1900-tallet.

Schulers "tankesystem" var en hysterisk blanding av gnostisisme, blodsmystikk, spiritisme, paganisme, antisemittisme og mye annet, men dette forble stort sett ukjent utenfor hans nære krets av venner. Han publiserte nemlig svært lite i sin levetid. Rilkes kjennskap til Schuler begrenser seg til en foredragsserie som sistnevnte holdt i München i 1915, en kort brevveksling og noen middagsselskaper. Det er imidlertid tydelig, slik det går frem av sitatet ovenfor, at Schuler gjorde sterkt inntrykk på Rilke, og at de hadde enkelte sammenfallende interessefelt. Schulers antisemittisme – som forøvrig var svært teoretisk, nesten abstrakt⁴⁴ – har Rilke neppe visst om, og hans "overnaturlige" evner har nok også kjent lite til. I ett brev kaller han riktignok Schuler "dieser eigenthümlich-magischer Mensch"⁴⁵, men etter første

⁴¹ Rilke i brev datert 12.4.1923, sitert i Schnack, *Rilke Chronik*, 849.

⁴² Robert E. Norton, *Secret Germany. Stefan George and his Circle*. (Ithaca: Cornell University Press, 2002), 152.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Franz Wegener, *Alfred Schuler, der letzte deutsche Katharer. Gnosis, Nationalsozialismus und mystische Blutleuchte*. (Gladbeck: KFVR, 2003), 11.

⁴⁵ Rilke i brev datert 18.1.1920, sitert i Schnack, *Rilke Chronik*, 679.

møte er beskrivelsen en annen; "ein Büchermensch ..." ⁴⁶ I Rilkes øyne har han nok vært en lærd mann, med særlige, sikkert intuitive, innsikter.

Den foredragsrekken som Rilke overvar i 1915, ble holdt under overskriften "Vom Wesen der ewigen Stadt". Det dreide seg imidlertid ikke om en vanlig fremstilling av Romas historie, for Schuler benyttet anledningen til å snakke om sine egne esoteriske teorier. ⁴⁷ Det er ikke utenkelig, gitt hans interesse for Bachofen, at han har snakket om orfismen – som var utbredt også i den romerske verden ⁴⁸ – men han har utvilsomt snakket om det "åpne livet", som Rilke nevner i sitatet ovenfor. "Nach Klages ist für Schuler das Leben "offen", wenn es noch einen "Wechselverkehr zwischen den Lebenden und den Toten gebe. Geschlossen sei es, wenn diese Verbindung unterbrochen, "versiegelt", werde." ⁴⁹ Som Schuler selv sa: "Allein die Toten sind quintessentielles Leben." ⁵⁰ I et brev fra denne tiden gir Rilke selv uttrykk for at denne tanken har gjort inntrykk på ham:

"Stellen Sie sich vor, dass ein Mensch, von einer intuitiven Einsicht ins alte kaiserliche Rom her, eine Welterklärung zu geben unternahm, welche die Toten als die eigentlichen Seienden, das Toten-Reich als ein einziges unerhörtes Dasein, unsere kleine Lebensfrist aber als eine Art Ausnahme davon darstellte: dies alles gestützt durch eine unermessliche Belesenheit von einem solchen Gefälle innerer Überzeugung und Erlebung, daß der Sinn unvordenklicher Mythen, gelöst, in dieses Redebett herbeizustürzen schien, den Sinn und Eigensinn des seltsamen Sonderlings auf seiner großen Strömung tragend." ⁵¹

Man kan rimeligvis ikke snakke om en direkte innflytelse fra Schuler på diktene i *Die Sonette an Orpheus*; Rilke har neppe hatt tilgang til hans upubliserte skrifter, og har derfor ikke kunnet sette seg inn i Schulers idiosynkratiske filosofi (og det er uansett lite trolig at han ville ha fått noe ut av det). Det er ikke nødvendigvis Schulers påvirkning som trer frem når Rilke sier at han ville ha hatt en særlig dyp forståelse av sonettene, men snarere et vitnesbyrd om hva dikteren selv synes er vesentlig. Kanskje kan man si at et menneske som lever i "der ungeheuer heile Kreis-Lauf des Lebens und Todes" ⁵², så og si er Rilkes idealleser? Det er i det minste klart at dødens sammenheng med livet er sentral og vesentlig for Rilkes gestaltning av sin egen Orfeus – og vi kan endelig nærme oss det spørsmålet som må være sentralt for enhver lesning av disse diktene: *Hva er "Orpheus" i Die Sonette an Orpheus?*

⁴⁶ Rilke i brev datert 5.3.1915, sitert i Schnack, *Rilke Chronik*, 496.

⁴⁷ Wegener, *Alfred Schuler*, 40.

⁴⁸ Eitrem, *Mysteriereligioner i antikken*, 95.

⁴⁹ Wegener, *Alfred Schuler*, 43.

⁵⁰ Alfred Schuler sitert i Wegener, *Alfred Schuler*, 43.

⁵¹ Rilke sitert i Wegener, *Alfred Schuler*, 12.

⁵² Rilke i brev datert 12.4.1923, sitert i Schnack, *Rilke Chronik*, 848.

1.5. Orfeus hos Rilke

"Was ist die Zahl der Lebenden neben den unberechenbaren Scharen der Toten? Was die Spanne der jenen zugeteilten Zeit neben den Äonen, welche der flüchtige Augenblick der Gegenwart stets vergrößert? Mit Recht werden darum die Toten die 'Mehrern', *plures, pleiones*, genannt..."⁵³

Slik skriver Bachofen. De døde er *mange*. I siste strofe av femte Duino-elegi, skriver Rilke selv om "unzähligen, lautlosen Toten".⁵⁴ Og når han beskriver Schuler, trekker han frem tanken om det korte menneskelivet som et *unntak* fra døden, som er den egentlige være. Det er altså klart at Rilkes moderne kilder til kunnskap om orfismen er gjennomsyret av tanken om livet og dødens nære sammenheng, og at denne tanken har virket besnærende på poeten. Allikevel er det ikke snakk om morbid dyrking av døden, slik heller ikke den historiske orfismen har vært noen dødskult i egentlig forstand – det dreier seg snarere om "Wechselverkehr zwischen den Lebenden und den Toten"⁵⁵, slik Klages uttrykker det, når han beskriver Schulers tankeverden. Orfeus kjenner *både* de levendes og de dødes verdener. Det er dette aspektet Guthrie, som tidligere nevnt (i avsnitt 1.2.), betoner, når han forklarer Orfeus' status i den orfiske mysteriekulten. Han var en foregangsmann; han kjente den overskridelsen som hvert eneste menneske må gjennomgå, og han visste hva som ventet på den andre siden. Gjennom ham kunne menneskene erkjenne sin tilværelse i en sammenheng som omfattet mer enn bare deres korte liv på jorden.

Det er derfor ikke underlig at Rilke, idet han, i *Die Sonette an Orpheus*, henter Orfeus ut av den klassiske, velkjente fortellingen, blir sittende igjen med temaer som nettopp "liv", "død" og "overskridelse". Eller omvendt; hvis han var på søken etter et mytisk motiv som han kunne bruke som utgangspunkt, idet han ville gjøre "liv", "død" og "overskridelse" til sentrale poetiske temaer, så ville han neppe ha funnet noe som passet bedre enn Orfeus. Hvordan det nå enn forholder seg med årsak og virkning her, så er det et faktum at Rilke fjerner mange av de tradisjonelle "kulissene" i sin fremstilling av Orfeus i diktsyklusen: Her er ikke underverdenens voktere og fordømte, Hades og Persefone er borte, Eurydike nevnes bare én gang ved navn og det avgjørende "nederlaget", når Orfeus snur seg, blir også forbigått. Rilkes Orfeus får beholde lyren som rekvisitt, men alt i alt er det bare to steder i syklusen, som nevnt

⁵³ Bachofen, *Mutterrecht und Urreligion*, 68.

⁵⁴ Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*. (Frankfurt: Insel Verlag, 2006) 703.

⁵⁵ Ludwig Klages sitert i Wegener, *Alfred Schuler*, 43.

i avsnittet om Ovid, hvor trer han frem i gjenkjennelige "tablåer" – 1.I og 1.XXVI. Disse grepene må ha vært helt bevisste fra dikterens side, for ikke bare har han kjent Orfeus-myten klassiske utforming – gjennom blant annet Ovid – men han har tidligere brukt denne som utgangspunkt for et dikt: Det lange, narrative diktet "Orpheus. Eurydike. Hermes" fra *Neue Gedichte*.

1.5.1. "Orpheus. Eurydike. Hermes"

Jeg vil ikke gi noen grundig og utfyllende analyse av dette diktet her, men enkelte momenter vil kunne belyse forskjellen mellom "Orpheus" i dette enkeltdiktet, og "Orpheus" i diktskyklusen. For det første – handlingen i diktet er hentet rett ut av den klassiske fortellingen. Det dreier seg om det stedet i myten, hvor Orfeus, etter å ha sunget dødsrikets konge og dronning, går tilbake mot de levendes verden, fulgt av Eurydike og Hermes.⁵⁶ I blankvers som for det meste er jambiske, beskrives omgivelsene, de tre skikkelsene og til slutt øyeblikket når Orfeus snur seg. Stedets enhet og handlingens kronologi er opprettholdt gjennom hele diktet, og det er tydelig at vi er i "underverdenen":

"Das war der Seelen wunderlichen Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel.
[...]
Felsen waren da
und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres
und jener große graue blinde Teich,
der über seinem fernen Grunde hing
wie Regenhimmel über einer Landschaft."⁵⁷

Dernest beskrives Orfeus:

"Vorán der schlanke Mann im blauen Mantel,
der stumm und ungeduldig vor sich aussah.
Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg
in großen Bissen; seine Hände hingen
schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,
die in die Linke eingewachsen war
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums."⁵⁸

⁵⁶ Gudenes sendebud, Hermes, geleider Eurydike i dette diktet, noe som ikke står i Ovid, men som er billedlig fremstilt på et berømt gresk relieff fra 400-tallet f.Kr. Rilke hadde, som tidligere nevnt, for vane å hente motiver fra billedkunsten.

⁵⁷ Rilke, *Die Gedichte*, 471.

⁵⁸ Ibid.

Her må det bemerkes at Orfeus betegnes som "Mann", mens han i sonettene gjennomgående benevnes som "Gott", som gud. Skillet mellom guddom og menneske er – i klassisk mytologi, så vel som i de fleste religiøse verdenssyn – ikke ubetydelig. Når Rilke velger å gjøre sonettene Orfeus til en gud, skiller han sin egen poetiske skapelse fra alle tidligere Orfeus-fremstillinger. Han er ikke lenger de antikke orfikernes mytiske, men dødelige, profet, og han er ikke den sørgende elskeren fra Ovid og Vergils diktverker. I "Orpheus. Eurydike. Hermes" er han derimot tilnærmet lik de romerske poetens Orfeus. Hans utseende beskrives – han er en slank mann i blå kappe, med lyren i hånden – og hans sinnsstemning kommer til uttrykk i hans oppførsel – han er taus og utålmodig. Av dette kan man også lese hans motivasjon, som er å få med seg Eurydike tilbake til livet. Med andre ord; han er en litterær figur i en dramatisk handling.

Videre følger en interessant beskrivelse:

"Und seine Sinne waren wie entzweit:
indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,
umkehrte, kam und wieder weit
und warteten an der nächsten Wendung stand, –
bleib sein Gehör wie ein Geruch zurück."⁵⁹

I *Die Sonette an Orpheus* blir menneskets splittelse sentral for å befestе skillet mellom guden, Orfeus, og mennesket. I tredje linje av sonett 1.III blir menneskets "Sinn" – skjønt der er det i betydning "sinn", ikke "sans" – beskrevet som "Zwiespalt". Og senere i samme diktet bebreides mennesket for sitt "Begehr" og sin "Werbung" – nettopp de kvaliteter ved Orfeus i "Orpheus. Eurydike. Hermes", som gjør ham utålmodig, som splitter hans sanser og til slutt gjør at han mister Eurydike for godt. Her er Orfeus et *menneske* ("der schlanke Mann"), og er underlagt menneskets feilbarlighet – men i sonettene er han en gud, og er fritatt fra den samme feilbarligheten. Dette er en vesentlig omvurdering. I "Orpheus. Eurydike. Hermes" legemliggjør Orfeus altså kvaliteter som mennesket eksplisitt bebreides for i *Die Sonette an Orpheus*. Sonettene Orfeus er derimot ikke lenger legemlig i det hele tatt – han fremtrer snarere som et prinsipp, som virker både i og utenfor menneskenes verden, som kan være nærværende eller fraværende, men som ikke opptrer i *menneskelig* gestalt.

Resten av "Orpheus. Eurydike. Hermes" er for det meste viet Eurydike – hun er diktets egentlige "hovedperson" – og er derfor mindre relevant i akkurat denne sammenhengen. Her

⁵⁹ Ibid.

har Rilke i alle tilfelle brukt velkjent mytologisk materiale til å skape et eget dikt, men ingen ville finne på å lese dette diktet som "mytisk". Det er simpelthen snakk om en historie, et narrativ, som lar seg bruke til å formidle et komplekst meningsinnhold. (For eksempel en kvinnes forvandling utenfor mannens kontroll: "Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau, / die in des Dichters Liedern manchmal anklang [...] / und jenes Mannes Eigentum nicht mehr."⁶⁰) *Die Sonette an Orpheus*, derimot, blir ofte lest som poesi av eksplisitt *mytisk* karakter – av blant andre Beda Allemann⁶¹ og Manfred Frank⁶² – skjønt disse diktene har mindre til felles med den klassiske mytologiske fortellingen. Hva kan dette skyldes?

1.5.2. *Die Sonette an Orpheus* som paramytologi

Manfred Frank leser diktsyklusen som et uttrykk for en generell tendens i tiden – et ønske om å frembringe en ny mytologi for menneskene. Denne idehistoriske konteksten innebefatter naturligvis Wagner og Nietzsche, men Frank vil ikke lese Rilke som en direkte etterfølger av disse og deres voldsomme, gjennomgripende prosjekter. "Ich suche vielmehr, die Einheit eines mythischen Diskurses zu rekonstruieren, der zwar in der modernen Dichtung seinen eigentlichen Ort oder besser: seine Erscheinungsstätte, hat"⁶³ – og han velger seg nettopp *Die Sonette an Orpheus*. Hvorfor passer denne syklusen så godt til dette formålet? Først og fremst er det kanskje Orfeus' apoteose som bringer tankene i retning av en ny "mytologi". Rilke gjør ham til en *gud*, og setter ham inn som det sentrale prinsippet i en rekke med dikt, hvis innhold veksler mellom jublende påkallelser, bydende læresetninger og dunkle bilder, og som oppviser et, til tider, arkaisk symbolgalleri (tempelet, sarkofagen, stjerne tegnet og så videre). Diktene henvender seg stadig til "mennesket", eller "menneskene", og kontrasterer menneskelivets begrensninger med Orfeus, den forebilledlige guddommen. Dette skaper umiddelbart følelsen av at man her tar del i noe mer enn bare en vanlig poesi med mytologiske allusjoner – som om Rilke har villet meddele noe *essensielt* om menneskenes tilværelse på jorden, direkte og utilslørt. For der han i "Orpheus. Eurydike. Hermes" benytter seg av det *partikulære* og avgrensede – den spesifikke fortellingens narrative vendinger – for å skape et eget poetisk meningsinnhold, fremstiller han Orfeus i sonettene som allmenngyldig; han er en gud som griper inn i menneskenes verden, og som anskueliggjør

⁶⁰ Ibid., 472.

⁶¹ Beda Allemann, "Rilke und der Mythos", i *Rilke Heute. Beziehungen und Wirkungen*. (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1976).

⁶² Manfred Frank, "Rilkes Orpheus", i *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Teil II*. Red. Manfred Frank. (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1988).

⁶³ Frank, "Rilkes Orpheus", 180.

menneskets grunnvilkår i verden. I lys av dette blir det klart at man, i en lesning av *Die Sonette an Orpheus*, på en eller annen måte må forholde seg til det "mytiske".

Det finnes naturligvis utallige definisjoner av begrepet "myte", men en av de mest presise – og i denne sammenhengen, mest brukbare – finner man hos Mircea Eliade, i hans *Det hellige og det profane*:

"Myten forteller en hellig historie om en uopprinnelig begivenhet som fant sted ved verdens begynnelse, *ab initio*. Å fortelle en hellig historie innebærer å avsløre et mysterium, for mytens personer er ikke menneskelige vesener. De er guder eller kulturbringende heroer, og derfor representerer deres *gjerninger* mysterier som mennesket ikke kunne erfare om de ikke ble avslørt. [...] Myten forkynner tilsynekomsten av en ny kosmisk "situasjon" eller en uopprinnelig begivenhet. Den er altså alltid fortelling om en "skapelse". Derfor står myten i nær sammenheng med ontologien. Den taler bare om *realiteter*, om det som *virkelig* har funnet sted og har manifestert seg fullt ut."⁶⁴

Hvis vi skulle benytte denne definisjonen på den mytologiske handlingen i "Orpheus. Eurydike. Hermes", ville vi måtte vedgå at det som presenteres i diktet, på ingen måte kan beskrives som hverken en "hellig historie", eller "uopprinnelig begivenhet". Dertil er Orfeus her utstyrt med svært menneskelige karaktertrekk – han er en "Mann", et høyst feilbarlig menneske. Diktet beskriver, som sagt, en partikulær hendelse, som ikke gjør krav på å være av "kosmisk" betydning. Men, kan man argumentere, det er ikke før Orfeus vender tilbake til de levendes verden, og begynner å synge, at han blir mytisk – som en "kulturbringende hero". Når han siden rives i biter av mainadene, når legemet spres over verden, mens hodet synger videre, kan man se for seg at myten snakker om en ny kosmisk "situasjon". Og det er nettopp disse to momentene Rilke griper fatt i, når han dikter frem sin egen Orfeus i sonettene: De innleder og avslutter syklusens første del, som tidligere nevnt. Dertil skildrer de to første sonettene i syklusen, slik det vil bli klart i lesningen av disse⁶⁵, en "åpenbaring", eller en "avsløring". Denne "åpenbaringen" blir så aktualisert på nye måter, og satt i forskjellige sammenhenger i de følgende diktene. Dette minner påfallende om mytens "uopprinnelige begivenhet", som siden må gjenfortelles, for å gjøres gyldig i menneskenes liv. Dette er naturligvis bare en analogi – diktsyklusen *Die Sonette an Orpheus* utgjør ingen *mytologi* i egentlig, religionshistorisk forstand. Men den *ligner* nok på en myte til at man kan lese den *som om* man har å gjøre med en slags mytisk nyskapning. Hvilket vil si – lesningen må være

⁶⁴ Mircea Eliade, *Det hellige og det profane*, overs. av Trond Berg Eriksen. (Oslo: Gyldendal, 2002), 59.

⁶⁵ Se avsnitt 2.1. og 2.2.

særdeles følsom for både sammenhenger og paradokser som oppstår innad i syklusen, og hvordan disse virker inn på hvert enkelt dikt.

Noen velger altså å lese *Die Sonette an Orpheus* som, om ikke en ny myte, så i hvert fall en bevegelse *mot* en slags ny, mytisk poesi. Jeg vil også foretrekke en slik tilnærming. Andre vil igjen velge en innfallsvinkel som betoner det språklige, det partikulære – det retoriske. Paul de Man har, siden *Allegories of Reading*, vært en foregangsfigur for denne varianten av lesninger. I denne bokens kapittel om Rilke beskriver han et misforhold mellom dikterens høye ambisjoner om å forvandle menneskelivet, og den virkeligheten han er betinget av:

"The interpreters who read Rilke's work as a radical summons to transform our way of being in the world are therefore not misrepresenting him: such a summons is indeed a central theme of the poetry. Some respond to it without reservations. Others have suggested that Rilke is still in the grip of ontological presuppositions which even the most extreme of his experiences cannot reach and that the reversal he demands, difficult as it may be, is still premature and illusory. [...] But it may be that the positivity of the thematic assertion is not entirely unambiguous and that Rilke's language, almost in spite of its own assertions, puts it in question."⁶⁶

Paul de Mans lesning – han velger seg ut en rekke dikt fra hele forfatterskapet, deriblant sonett 1.XI fra *Die Sonette an Orpheus* – går derfor ut på å lokalisere de stedene hvor Rilkes, tilsynelatende feilfrie, poetiske språk selv avslører svakhetene i hans påstander og løfter. En innvending her vil være at de Man forutsetter høyere ambisjoner hos Rilke enn hva det egentlig er dekning for. Det kan tenkes at Rilke faktisk ikke ville reversere eller forvandle noen ontologiske forutsetninger – at dette er en beleilig konstruksjon, hvor fallhøyden fra de overskridende, poetiske ambisjonene til den begrensede, virkelige tilværelsen, er stor nok til å generere analyser som vil kunne betone skillet mellom "språk" og "virkelighet". De Man postulerer at "the positivity of the thematic assertion" hos Rilke, ikke er helt utvetydig, noe han har helt rett i, men må dette nødvendigvis bety at Rilkes "negative" erkjennelse bare kommer til uttrykk på *tross* av poesiens "positive" språk? Kanskje *er* ikke fallhøyden så stor i utgangspunktet – for Rilke synes hele tiden å ha arbeidet med en forståelse av virkelighetens begrensinger. Døden er et gjennomgående tema i forfatterskapet. Og når han dikter frem bilder som på en eller annen måte fremstiller døden som en del av en større helhet, kan ikke dette like gjerne kalles en "mytisk konstruksjon", som et "tomt løfte"? Myten er, som Eliade skriver i sitatet ovenfor, nært knyttet til ontologien – den befatter seg med det virkelige, med

⁶⁶ Paul de Man, *Allegories of Reading*. (New Haven: Yale University Press, 1979), 24.

tilværelsens realiteter. Myten vil derfor objektivere og billedliggjøre for eksempel døden, slik at den gitte realiteten, som alle mennesker må forholde seg til, blir til noe større – og i en viss forstand, mer *virkelig* – enn enkeltindividets subjektive opplevelse. I den "åpenbaringen" som innleder *Die Sonette an Orpheus*, avsløres ikke bare en kosmisk orden (livet og dødens ubrutte kretsløp), men også menneskelivets begrensninger. Gjennom hele diktsyklusens første del, kontrasteres den orfiske overskridelsen med menneskets mangler, slik at "virkeligheten" på ingen måte undervurderes til fordel for "myten".

Begrepet "myte" får ikke stor plass i de Mans Rilke-lesning, og selv om ikke hele forfatterskapet bør leses "mytisk", stiller *Die Sonette an Orpheus* i en særstilling. Dette blir tydelig i de Mans lesning av sonett 1.XI, hvor den sykliske helheten utelukkes fullstendig fra tolkningen. Det problematiske ved en slik tilnærming, vil bli drøftet nærmere i min egen lesning av dette diktet.⁶⁷ Men hvis man altså velger å lese diktssyklusen som en form for "myte", samtidig som man vil betone at det ikke dreier seg om en gjenfortelling av en gammel myte, og ikke er et forsøk på å gjenopplive orfismen som et reelt trosalternativ – hvordan skal man da forklare *Die Sonette an Orpheus*? Hva er det vi egentlig har å gjøre med her?

Beda Allemann har, i artikkelen "Rilke und der Mythos", kanskje kommet aller nærmest en holdbar definisjon på hva Rilke faktisk gjør, idet han dikter frem en egen Orfeus. I denne artikkelen børster Allemann støv av begrepet "paramytologi", som han har hentet fra Johann Gottfried Herder, og hans *Paramythien* fra 1785, som var en samling med gjenfortellinger av greske myter. Her var Herders formål hverken å lage "nye" gamle myter, eller å dikte arkaiske, utidsmessige fortellinger:

"Sie sind vielmehr als eine spezifisch moderne Form der erfinderischen Umsetzung der alten Mythologie konzipiert. Daneben hat Herder ebenso offensichtlich mit seinem neuen Gattungsbegriff die griechische Grundbedeutung der *paramythia* im Auge: Zuspruch, Ermahnung, Trost – also eine lehrhafte Anwendung der Mythologie, die deshalb 'nur als eine leichte, vieler Wendungen fähige Allegorie behandelt werden' soll. Das ist immer noch im besten didaktischen Sinn der Aufklärungs-Poetik gedacht, und es läßt sich literar-historisch leicht verstehen, das die Herderschen *Paramythien* zu spät kamen, um noch wirklich Schule zu machen, unbeschadet vereinzelter Weiterführungsversuche bei Goethe, und noch bei Rückert."⁶⁸

Allikevel registrerer Allemann et stadig tilbakevendende behov for å benytte seg av gamle myter i moderne litteratur. Bare én generasjon etter Herder, beklager Friedrich Schlegel seg over et manglende *midtpunkt* for sin egen tids poesi, slik mytologien var det for dikterne i

⁶⁷ Se avsnitt 2.7.

⁶⁸ Allemann, "Rilke und der Mythos", 11.

antikken: "Wir haben keine Mythologie. Aber setze ich hinzu, wir sind nahe daran eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen."⁶⁹ Når denne problematikken dukker opp igjen hos Rilke, omlag et århundre senere, har man på ingen måte kommet nærmere en slik allment godkjent løsning. Det finnes ingen ny mytologi, men poesien dukker stadig ned i de gamle mytene for å hente stoff og ideer. Og dette er, til en viss grad, noe som er forventet av den, som Allemann forklarer: "Auch das ist ein Aspekt des verlorenen Mittelpunkts: nachdem der geschlossene Horizont des mythischen Denkens zerbrochen ist, wird die Rettung ausgerechnet von der Dichtung erwartet, die selbst am schwersten mit diesem Problem kämpft."⁷⁰ Men Rilke, som mange andre poeter på hans tid, vil ikke nødvendigvis påta seg denne redningsoppgaven – å "oppfinne" en ny frelseslære og nye trosartikler, "d. h. zum Verkünder einer Ersatzreligion zu werden."⁷¹ Skjønt, han er tiltrukket av det mytiske stoffet, og bruker det stadig på nye måter. I mytologien anskueliggjøres tross alt den menneskelige tilværelsens grunnvilkår, ofte med en presisjon som er vanskelig å overgå. De gamle mytene utgjør således et slags reservoar av innsikt og bilder, men man kan ikke simpelthen bruke dette gamle, uten på en eller annen måte å aktivisere det på *nytt*, finne nye måter å gjøre det virksomt på. Dette blir et sentralt problem i Rilkes sene forfatterskap:

"Es ist das Grundproblem seiner paramythischen Poesie – den Begriff jetzt in einem erweiterten und wieder auf die Grundspannung zwischen alter und neuer Mythologie bezogenen Sinn genommen. In ihm läßt sich Mythologie nicht mehr als Mittel zum poetischen Zweck begreifen – freilich auch nicht als Selbstzweck. *Die Mythologie wird zur Aufgabe*. Zu leisten ist sie nur im vollen Bewußtsein der Unmöglichkeit des bloßen Rückgriffs auf die alte Mythologie und ihren mythischen Horizont. Also, Rilkesch gesprochen, als reiner Widerspruch. Paramythisch ist sie in dem genauen Verstand, daß sie auf eine neue Mythologie hin unterwegs ist, während die Götter schlafen."⁷²

Rilkes "paramytologi" er, slik Allemann forklarer den, en *mellom*-mytologi: Ikke en mytologi i religiøs forstand, som befester et trossystem og igjen fordrer "tro" av leseren, og heller ikke en gjenfortelling av en gammel, mytisk fortelling. Ved å benytte seg av paramytologien kan poeten fri seg fra kravet om å bli en profetskikkelse for de lesere som trenger noe å tro på, og som, i en verden der alle guder er erklært døde av filosofi og vitenskap, kanskje vil se mot litteraturen for et nytt trosinnhold. Samtidig kan poeten arbeide med de mytiske formene, som

⁶⁹ Friedrich Schlegel sitert i Allemann, "Rilke und der Mythos", 8.

⁷⁰ Allemann, "Rilke und der Mythos", 11.

⁷¹ Ibid., 12.

⁷² Ibid.

noe *mer* enn bare spennende fortellinger, fine bilder eller fyndige allegorier, og derfor kan også det nivået i myten tre frem, hvor den fortsatt anskueliggjør tilværelsens grunnproblemer. Rilke dikter Orfeus som en ny guddom, men det er ikke dermed sagt at han må ha gyldighet som guddommelig utover poesien. Man kan kanskje si at diktenes mening trer klarest frem, hvis vi leser dem *som om* Orfeus var en gud som hadde gyldighet utover poesien. For Rilke lar sin nye "gud" møte vår jordiske, begrensede virkelighet, og det er i dette møtet – i kontrasten mellom det ubegrensede "guddommelige" og det begrensede "jordiske" – at verkets mening dannes. Med denne nye, frie bruken av det mytologiske stoffet, blir *Die Sonette an Orpheus* en virkelig paramytologi:

"Die Sonette an Orpheus in ihrer Gesamtheit sind nicht, wie man zunächst glauben könnte, eine bloße Wiederaufnahme eines antiken Mythologems, sondern eine Paramythie in dem genauen Sinn, daß der antike Halbgott und Sänger als mythologische Figur zwar vorausgesetzt, aber in seiner mythologischen Funktion nicht nur variiert und umspielt, sondern mit gleitenden assoziativen Übergängen zu ganz anderen Themen und Bereichen in Verbindung gesetzt wird. Für einen im üblichen Sinn inhaltlich-thematisch gerichteten Blick scheint der zweiteilige Zyklus förmlich in sich selbst auseinanderzubrechen. Den dennoch bestehenden inneren Zusammenhang glaubt man eher zu ahnen als nachweisen zu können. Wenn es besteht, dann tatsächlich nur im Sinn einer weitgestpannten, durchgängigen Paradoxie."⁷³

Min lesning vil fremvise en sterkere, og mer åpenbar, indre sammenheng i syklusen, skjønt paradokset ofte spiller en sentral rolle når denne sammenhengen konstitueres. Allemanns beskrivelse av hvordan Rilkes egen Orfeus beveger seg gjennom syklusen, drevet av "glidende assosiative overganger", er i alle tilfelle meget presis.

"Paramytologi" er rett og slett et svært godt begrep, for å beskrive hva Rilke gjør i *Die Sonette an Orpheus*. Ved å benytte seg av en slik tilnærming i lesningen av dette verket, vil man også kunne fri seg fra en del uklarhet som ofte oppstår i møte med sonettene, og lignende moderne poesi.⁷⁴ For man kan jo spørre seg: "Er verkets mytiske konstruksjoner ment å tilsvare metafysiske størrelser som er virksomme i verden?" Og når man, med god grunn, velger å svare nei på dette spørsmålet, og man raskt kan fastlå at man ikke har å gjøre med ny-religiøs kitsch, vil det være lett å hevde: "I så fall må dikteren egentlig ha ment noe *annet* enn det som står." Slik har man for eksempel fått en forholdsvis vanlig oppfatning av at Orfeus representerer "idealkunsteren", og at verket egentlig er en allegori over "kunstnergjerningen".

⁷³ Ibid. 24.

⁷⁴ Av annen moderne poesi som kunne vært tjent med en paramytologisk tilnærming, kan man for eksempel tenke seg deler av W. B. Yeats' og Robert Graves' respektive forfatterskap, eller Gunnar Ekelöfs sene diwandiktning.

Agnes Geering forfekter et slikt syn i sin lesning av verket fra 1948, når hun skriver om Orfeus: "In ihm sind die göttlichen Kräfte verherrlicht, die sich in der Kunst offenbaren."⁷⁵ Andre igjen velger å overse det mytologiske innholdet, og fokusere på de enkelte læresetningene, slik at man, som Allemann skriver, feilleser verket som "Lehre, gar als Heilslehre."⁷⁶ Eller man kan lese verkets "glidende assosiative overganger", som en motstand mot helhetlig fortolkning, og heller begrense seg til det partikulære og retoriske, eller diktenes formale kvaliteter. En lesning som derimot betoner det mytiske, eller det paramytiske, vil måtte la sammenhengene i verket tre tydelig frem, med sine assosiative overganger og paradokser, og vise hvordan helheten påvirker enkelthetene, og motsatt. Innenfor en rammene av en paramytologi, vil det heller ikke være nødvendig å bortforklare, eller naturalisere, tilsynelatende urimelige påstander og bilder.

Orfeus i *Die Sonette an Orpheus* eksisterer altså ikke utenfor dette verket. Han deler enkelte trekk med tidligere Orfeus-gestaltninger, men er i det store og det hele Rilkes nyskapning. Likhetene er imidlertid tydelige nok til å åpne verket for leseren – som for eksempel det gjenkjennelige motivet av Orfeus som synger for dyrene og trærne i første sonett. Dette motivet gis så nytt innhold, og en ny, særegen Orfeus trer etter hvert frem for leseren. Så, et foreløpig svar på spørsmålet om *hva* Orfeus er i *Die Sonette an Orpheus*, vil være – en paramytologisk nyskapning, som har karakter av et slags guddommelig nærvær. Men hvordan dette "nærværet" virker i verket, kan ikke besvares utførlig før man har gjort en grundig lesning av sonettene.

⁷⁵ Geering, *Versuch einer Einführung in Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus*, 18.

⁷⁶ Allemann, "Rilke und der Mythos", 11.

2. Die Sonette an Orpheus. Erster Teil.

2.1. Sonett 1.I

Det første diktet i *Die Sonette an Orpheus*⁷⁷ begynner med et tre: "Da stieg ein Baum."⁷⁸ Forelegget har allerede blitt diskutert i første kapittel. Det dreier seg her om det stedet i Ovids *Metamorphoses* hvor Orfeus, etter å ha mistet Eurydike for andre gang og forsaket all omgang med andre kvinner, setter seg på en ås i Thrakia for å spille på lyren og synge sine klagesanger. Så kommer trærne til ham, både "Chaoniens stilkeg / og Heliadenes lund og kastanjen med vaiende blade"⁷⁹. I løpet av 16 linjer har det samlet seg en hel skog, med lind, bøk, eik og mye annet; "manna-ask, blågran og tyngtet af rødmende frugter arbutus, / sagtelig viftende palmer, belønning til den, der har sejret, / pinjer med blottede stammer og kroner som skjærmer foroven".⁸⁰ Foruten å være en oppvisning i poetisk veltalenhet, er denne trekatalogen en måte å sette denne ene hendelsen inn i verkets større sammenheng på, for flere av tresortene viser til tidligere forvandlinger – for eksempel beskrives laurbærtreet, som jo er Dafne, som "den kyske".⁸¹ Rilke gir oss ingen slik sammenheng, her er ingen eksplisitt forhistorie eller kontekst, ikke noe forvarsel. Vi får ikke engang vite hvilken type tre det er, og det gis foreløpig ingen nærmere, poetiske beskrivelser av det. Et tre; ikke mer. Det er påfallende hvor fortettet bildet har blitt, og hvor fjernt det er fra en parafrase eller direkte henvisning til det litterære forelegget. Det er en allusjon til den delen av myten som Ovid har gitt en kjent beskrivelse av, men man behøver ikke nødvendigvis huske det spesifikke tekststedet. Rilke har diktet frem en ny, singulær hendelse, og i kraft av sin språklige utforming fortjener dette bildet leserens fulle oppmerksomhet: Et tre har steget – ikke vokst, grodd eller spiret – ut av intet.

Neste setning bringer oss allerede nærmere Rilkes egen Orfeus-myte: "O reine Übersteigung!"⁸² Interjeksjonen "o" og utropstegnet gir setningen karakter av en hymnisk, jublende påkallelse. Og det som påkalles, det som gjøres nærværende i teksten, er begrepet "Übersteigung", overskridelse. Men hva er det som overskrides, og hva betyr det at

⁷⁷ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Nach den Erstdrucken von 1923 kritisch herausgegeben von Wolfram Groddeck*, red. Wolfram Groddeck. (Stuttgart: Reclam, 1997), 49-110.

Oversettelsene i fotnotene er mine egne.

⁷⁸ "Der steg et tre." (Sonett 1.I, linje 1)

⁷⁹ Ovid, "Tiende sang", 312.

⁸⁰ Ibid., 313.

⁸¹ Ibid.

⁸² "O rene overskridelse!" (Linje 1)

overskridelsen er "ren"? Et tre som "stiger" indikerer en hurtighet som sikkert overskrider treets vanlige vegetative vekst, og gjentakelsen av verbet "steigen", fra preteritum "stieg" til potenseringen i "Übersteigung", understreker at treet tar del i overskridelsen. Årsaksforholdet er imidlertid ikke presentert med absolutt nøyaktighet – er det overskridelsen som får treet til å stige, eller er "overskridelse" en beskrivelse av treets umiddelbare vekst? Kan hende er det implisert at all vekst er overskridelse, mens den nærværende hendelsen er en "ren" overskridelse nettopp fordi den, i konkret forstand, "overstiger" naturen? I så fall går det an å si at treet *er* "reine Übersteigung". Dette virker allikevel ikke helt tilfredsstillende. Hvis denne verselinjen bare hadde hatt som formål å illustrere begrepet "overskridelse", hadde den hatt større virkning med en formulering som "O reine Übersteigung! Da stieg ein Baum!" Rilke introduserer treet, et fysisk objekt, først, og lar begrepet følge, nærmest som en forklaring – men slik blir også "Übersteigung" et virksomt begrep i diktet. Begrepet og objektet sidestilles. Det blir for enkelt å lese linjen som en metafor, hvor hovedvekten av mening må legges på enten "treet" eller "overskridelsen". Diktets virkelige tema er ikke overskridelse mer enn det er botanikk eller biologi. Treet er et fysisk objekt som befinner seg i en paradoksal tilstand – det har steget ut av intet – og er derfor en overskridelse. Men hvis treet bare er et bilde på overskridelsen, da er det faktum at det har steget ut av intet, ikke lenger overskridende. En ren begrepslighet vil i dette tilfellet oppheve det mirakuløse ved hendelsen, det som faktisk foranlediger det jublende utbruddet "O reine Übersteigung!" Hvis treet i dette diktet derimot er ment både å være gjenkjennelig som et virkelig tre, mens det også er en manifestasjon av ren overskridelse, kan man si at språket her refererer samtidig til det sanselige og det begrepslige. Denne dobbeltheten synes å være vesentlig for å forstå hvilken virkelighet som presenteres i diktet: Hvis et tre dukker uten forvarsel, vil vi lett kunne naturalisere dette som et absurd eller surrealistisk kunstgrep, men når det er presentert som en overskridelse – av naturens lover og våre forventinger, må vi kunne anta – er grunnlaget fortsatt vår daglige omgang med den sansbare verden. Slik sett stiger ikke treet ut av *intet*, i den forstand at det er en skapelse *ex nihilo*, men snarere fordi det vokser uten naturens sedvanlige, langsomme prosess – fra frø til spire til ungtre, også videre. Det er gjenkjennelig som et tre, men det har kommet til på en uforståelig måte. Diktet forholder seg altså til vår virkelighet og dens forutsetninger, men det er noe som har blitt tilføyet denne virkeligheten, som vi får vite når neste verselinje begynner: "O Orpheus singt!"⁸³ Påkallelsen er her ikke rettet mot Orfeus selv,

⁸³ "O Orfeus synger!" (Linje 2)

eller Orfeus' sang, men at Orfeus synger, nærmest som en konstatering: Orfeus har bevirket overskridelsen med sin sang.

Neste setning er: "O hoher Baum im Ohr!"⁸⁴ I flere lesninger av denne sonetten – eksempelvis hos Annette Gerok-Reiter⁸⁵ og Paul Hoffmann⁸⁶ – fremheves dette som et svært viktig moment for både diktet og syklusen som helhet. Dette er utvilsomt riktig. Gerok-Reiter skriver: "Das Geschaute, der Baum, hat sich in Hörbarkeit verwandelt. Der konkrete Gegenstand ist in die Immaterialität des wahrnehmenden Bewußtseins eingegangen."⁸⁷ Den tredje setningen som begynner med påkallelsen "o" og ender med utropstegn, fungerer, likesom de to foregående, som forklaring og fastholdelse av den sentrale hendelsen; treet som har steget. Treet som stiger er et svært visuelt språklig bilde, mens treet i øret er av mer sammensatt karakter. Leseren vil sannsynligvis tolke setningen slik at "Ohr" er en synekdoke for hørselssansen, for derved å unngå det groteske visuelle bildet av treet som vokser ut av, eller inn i et øre. Slik knyttes også Orfeus' sang sammen med hans skapelse, og det synlige forvandles til noe hørbart. Spørsmålet er om denne forvandlingen kan sies å være fullstendig. Hoffmann skriver: "Das Bild ist in seiner Abstraktion der visuellen Vorstellung nicht mehr nachvollziehbar. Das Wort "Baum" hat sich aus jedem realen mimetischen Bezug gelöst."⁸⁸ Har han rett i dette? Treet i første linje må, som sagt, forstås som både materielt og begrepslig. Et tre som kommer tilsyne bare i kraft av å skulle illustrere et begrep, virker ikke overskridende, og hvis dette begrepet selv er "overskridelse", vil det resultere i en tautologi som undergraver linjens iboende dynamikk. Skapelsen er både overskridelse og virkelig tre. Den samme dobbeltheten finnes i setningen "O hoher Baum im Ohr!" Treet som er *i* hørselen har blitt lydlig, men det er fortsatt gjenkjennelig som et tre; det er lite som tyder på at ordet "Baum" blir fullstendig løsrevet fra sine mimetiske egenskaper. Det jublende utbruddet vil virke malplassert hvis det bare dreier seg om at *lyd* er i et øre – noe som tross alt er helt tilforlatelig – og bildet er mer overskridende og mirakuløst hvis man tenker seg at treet faktisk har blitt overført til hørselen. Og selv om ordet "Ohr" selvsagt viser billedlig til hørselssansen, kan man ikke overse at ordet også betegner det fysiske øret. Begge betydningene klinger med i setningen. Således blir ordet "hoher" også svært vesentlig: Det høye treet overskrider øret, og viser derfor tilbake den fysiske overskridelsen i første linje. Orfeus' skaperverk er fysisk, bevegelig, begrepslig og lydlig på samme tid.

⁸⁴ "O høye tre i øret!" (Linje 2)

⁸⁵ Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung*, 46.

⁸⁶ Paul Hoffmann, *Symbolismus*. (München: Wilhelm Fink Verlag, 1987), 205.

⁸⁷ Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung*, 46.

⁸⁸ Hoffmann, *Symbolismus*, 205.

Den første strofen avsluttes med de to linjene: "Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung / ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor."⁸⁹ Hvis de to første linjene var en presentasjon av Orfeus' skaperkraft og skaperverk, og den magiske sangens inngripen i vår sansbare verden, er de følgende linjene viet til sangens virkning. Den første setningen i tredje linje er et klart brudd med de tre foregående utbrudd av jublende påkallelse. Ser man imidlertid disse tre utbruddene som forklaringer og belysning av forskjellige aspekter ved den sentrale hendelsen, og ikke som hendelser i seg selv, blir årsaksforholdet tydelig: "Da stieg ein Baum. [...] Und alles schwieg." Den altomfattende stillheten er et direkte resultat av den skapende sangen til Orfeus. Og akkurat som treets stigende bevegelse ble begrepsliggjort i "Übersteigung", blir "schwiege" til "Verschweigung". Denne vendingen innebærer en interessant nyansering, for taushet og fortielse er ikke det samme. Taushet betegner bare et rent fravær av lyd eller tale, mens fortielse betyr at *noe* holdes tilbake. Det som holdes tilbake her, er "alles", det vil si både dyr, planter og mennesker – eller vår virkelighet slik den var før treet steg, før overskridelsen. I denne stillheten er det imidlertid noe som skjer: "neuer Anfang, Wink und Wandlung". En ubestemmelig aktivitet foregår i stillheten, med begynnelser, forvarsler, forvandlinger. Vi får ennå ikke vite nøyaktig hva dette består i, men det vesentlige er at disse endringene finner sted i fortielsen, altså i vår virkelighet. Det er her de orfiske forvandlingene blir virksomme.

Andre strofe begynner med en ny konstruksjon av det konkrete og det abstrakte: "Tiere aus Stille drangen aus dem klaren / gelösten Wald von Lager und Genist;".⁹⁰ Dyr av stillhet – dette er et like forunderlig bilde som det høye treet i øret. Det er ikke selve stillheten som sammenlignes med dyr, og det er ikke dyrene som *er* stille – dyrene er *av* stillhet. Betyr dette at de slutter å være dyr? Hos Ovid synger Orfeus ikke bare for trær, men også for ville dyr,⁹¹ noe som gjerne er med i billedlige fremstillinger av Orfeus, for eksempel den tegningen av Cima de Conegliano som hang over Rilkes skrivebord.⁹² Dette skal selvsagt vise at Orfeus med sin magiske sang kan overskride den naturlige orden, at han kan få selv umusikalske dyr og døve vekster til å lytte. I Rilkes dikt finner vi absolutt en lignende betydning, men dyrene er her bilde på noe mer enn bare det bestialske og kaotiske i naturen. Dyrenes stillhet er åpenbart knyttet til første strofes "Verschweigung", og de er selv, i likhet med den klare,

⁸⁹ "Og alt tidde. Men selv i fortielsen / oppstod nye begynnelser, tegn og forvandlinger." (Linje 3 og 4)

⁹⁰ "Dyr av stillhet kom ut av den klare / forløste skogen fra hi og reir;" (Linje 5 og 6)

⁹¹ Ovid, "Elfte sang", 341.

⁹² Denne tegningen har en skisseaktig karakter, og det er bare Orfeus-skikkelsen som er skildret utførlig og detaljert. De lyttende dyrene som har samlet seg rundt ham, en fugl, to harer og to rådyr, er antydning i svake omriss, som om de bare halvveis er tilstede. Her kan man kanskje se et visuelt forelegg for "Tiere aus Stille".

forløste skogen, et resultat av disse "Anfang, Wink und Wandlung" som har funnet sted under Orfeus' sang. Således er de også knyttet til den virkeligheten som ble overskredet da treet steg – som dyr viser de tilbake til en eksistens som ligger forut for Orfeus' inngripen, samtidig som deres fremtreden billedliggjør forvandlingen. Dyrene er derfor, på ett plan, selve forvandlingen og endringen, samtidig som de i aller høyeste grad er gjenkjennelige som *dyr*, der de kommer frem fra sine skoglige gjemmesteder, "von Lager und Genist". Med en ren begrepslighet, en ren figurlighet, kunne denne strofen lett fortape seg i en enkel allegori over kunstens foredlende egenskaper. I dynamikken mellom det abstrakte og det konkrete kommer forvandlingens gjennomgripende kraft tilsyne; "und da ergab sich, daß sie nicht aus List / und nicht aus Angst in sich so leise waren".⁹³ Det instinktive i dyrene har blitt opphevet, og denne indre forvandlingen kommer til uttrykk gjennom beskrivelse av typisk dyrisk adferd: Hvis et dyr lister seg stille frem, vil vi anta at det enten er for å overrumple et bytte eller for å unngå å selv bli angrepet. Den naturlige, dyriske stillheten er hensiktsmessig og nødtørftig, men her har listen og frykten blitt erstattet med noe annet; "sondern aus Hören."⁹⁴ Fra å være avgrenset og betinget av selvoppholdelse og drifter i vår vanlige u-orfiske virkelighet, har stillheten blitt forvandlet til åpenhet. "Verschweigung" har blitt til "Hören". Rilke har igjen benyttet forelegget fra Ovid og billedkunsten slik at motivet – dyrene som samler seg rundt Orfeus – er gjenkjennelig, mens den språklige utformingen – dynamikken mellom det abstrakte og det konkrete – synes å skrive dette inn i en ny poetisk kontekst.

Sonettens første tersett innledes med et enjambement fra forrige linje. I en tradisjonell sonett skal det her inntreffe en volta, og selv om "sondern aus Hören" nok kan ansees å være en vending og en forklaring av de to foregående linjene, fortsetter den niende verselinjen med det motivet som ble presentert i forrige strofe: "Brüllen, Schrei, Geröhr / schien klein in ihren Herzen."⁹⁵ Benevnelsen av disse dyrelydene er en direkte henvisning til den før-orfiske tilstanden, og medvirker også til å gjøre den forvandlingen som disse "Tiere aus Stille" gjennomgår enda tydeligere. Et dyr som er stille og lytter, men som ikke lytter etter andre dyr og deres faretruende eller forlokkende lyder, er vanskelig å tenke seg uten en gjennomgripende og grunnleggende forvandling. Det er ingenting som tilsier at Orfeus' sang betvinger dyrene, men den endrer dem ved å fylle dem med "Hören". Så er spørsmålet hvorvidt dyrene var "dyr" før den orfiske sangen, eller om det er stillheten som er det primære, og den bare blir anskueliggjort i en dyremetafor. Dette kan forklares på to måter:

⁹³ "og det viste seg at det ikke var av list / og ikke av frykt de var så stillferdige," (Linje 7 og 8)

⁹⁴ "men for å lytte." (Linje 9)

⁹⁵ "Brøl, skrik, hyl / syntes små i deres hjerter." (Linje 9 og 10)

Enten kan man se for seg at stillheten før var så "dyrisk" at den ikke har vært åpen for virkelig "Hören", og at bevegelsen mot den nye lyttende åpenheten vises i et fravær av instinktenes begrensinger – eller så har dyrene blitt så fylt med stillhet at det er her, i overskridelsen av deres naturlige impulser, forvandlingen kommer klarest til syne. Disse meningene utelukker egentlig ikke hverandre, men synes snarere å virke side om side i diktet. Og når diktet fortsetter, blir vi vitne til endringen i hørselens mottagelighet: "Und wo eben / kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,"⁹⁶. Diktet anskueliggjør nå hørselen, det som før har tatt imot brølene og skrikene, hvor det har stått "knappt en hytte", altså noe man bare så vidt kan kalle et oppholdssted, noe svært nødtørftig og trangt: "ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen / mit einen Zugang, dessen Pfosten beben, –".⁹⁷ Disse "dunklestem Verlangen" skal ganske sikkert betegne dyrenes drifter, men "Verlangen" har også konnotasjoner som "ønske" og "lengsel", og bringer derfor noe humant inn i beskrivelsen. Det er kanskje ikke urimelig å si at diktet på dette punktet understreker likheten mellom det menneskelige og det dyriske i den før-orfiske verden. De "dunklestem Verlangen" har i alle fall oppsatt begrensninger for hørselen, slik at denne ikke engang har klart å ta imot "Brüllen, Schrei, Geröhr" uten å skjelve. Men nå, etter at Orfeus med sin sang har grepet inn i verden og forvandlet den, oppstår noe helt nytt: "da schufst du ihnen Tempel im Gehör."⁹⁸ Orfeus tiltales nå som "du", selv om diktet ikke har henvendt seg direkte til ham før, noe som gir inntrykk av at Orfeus og hans sang er én og samme sak. Vi har fulgt den orfiske skapelsen fra det ytre – treet og dyrene – til det indre – dyrenes frykt, deres hjerter og deres hørsel – og hele veien har Orfeus manifestert seg, nettopp som forvandling. At han tiltales dirkete i siste strofe, understreker at han er tilstede både i forvandlingens årsak, i forvandlingen selv og dens virkninger. En annen virkning er at hendelsene som allerede har inntruffet, knyttes sammen med den nåtiden som diktets stemme befinner seg i. "Tempel im Gehör" er forøvrig enda en paradoksal konstruksjon av det konkrete og det abstrakte, men her er det hørselen, det u håndgripelige, som har blitt fysisk. Forvandlingen er altså, slik et tempel skal være, varig.

Selv om motivet i dette diktet er virkningen av Orfeus' sang, får vi egentlig ikke vite så mye om selve sangeren. Rilke drister seg ikke til å gi en direkte beskrivelse av sangens karakter, eller la Orfeus selv komme til orde, slik Ovid gjør når han skriver ut, ord for ord, hva Orfeus synger for Hades i dødsriket.⁹⁹ Å forsøke å rekonstruere den sangen som kan

⁹⁶ "Og hvor før / det knapt stod en hytte som tok dette imot," (Linje 10 og 11)

⁹⁷ "et gjemmeded gjort av de dunkleste lengsler / med en inngang hvis dørposter skalv, –" (Linje 12 og 13)

⁹⁸ "der reiste du dem templer i gehøret." (Linje 14)

⁹⁹ Ovid, "Tiende sang", 309.

betvinge selve døden og naturen, kan neppe kalles annet enn dikterisk hybris. Rilke nøyer seg med en enkel konstatering; "O Orpheus singt!" Dette er også den eneste gangen dette navnet nevnes i diktet, selv om Orfeus, som sagt, er til stede i alle vendingene, ettersom han tiltales direkte i siste linje. Det som skjer med verden når Orfeus synger, får vi derimot vite en hel del om. Naturlovene, naturens orden, overskrides, men ikke i den forstand at dette grunnlaget oppløses. Diktet beveger seg i et samspill mellom den u-orfiske fortiden ("Brüllen, Schrei, Geröhr") og den nye åpenheten ("Hören"), for slik å aksentuere at forvandlingene finner sted både i den sansbare verden og i selve sansningen. Bevegelsen går fra noe som er lukket og avgrenset av "dunkelstem Verlangen" mot en lyttende åpenhet, men er dette nødvendigvis identisk med en bevegelse mot det immaterielle og rent språklige? Gerok-Reiter leser den orfiske overskridelse i den første strofen som en "Übersetzungsvorgang der Erscheinungswelt in die poetische Dimension".¹⁰⁰ Når treet overføres til øret, forflyttes det også inn i "die Unsichtbarkeit der Sprache"¹⁰¹, og dette skal, ifølge henne, være et mønster for poetisk skapelse. Men er det virkelig den *dikteriske* skaperhandlingen som Rilke beskriver her? Språket i denne sonetten skildrer i hvert fall ikke den synlige verden slik vi kjenner den, selv om denne åpenbart fungerer som et grunnlag for forvandlingene. Når diktet begynner, er vår virkelighet allerede forvandlet av Orfeus. Et tre som stiger fra intet, er ikke et fenomen hentet fra noen gjenkjennelig "Erscheinungswelt". Å lese Orfeus som en form for hypostasering av den menneskelige dikteren, kan derfor føre til unødvendig forvirring – det er jo diktets stemme som betrakter og beskriver den orfiske skapelsen som en objektiv hendelse, og som derved overfører denne til "die Unsichtbarkeit der Sprache". Den menneskelige "dikteren" vil altså ha sitt korrelat i diktets stemme, ikke Orfeus selv. Fra Orfeus' "dikteriske" skaperhandling – som det poetiske språket i sonetten beskriver – stiger derimot noe som er *mer* enn bare språk og "poetisk dimensjon"; her føyes sansbarhet og begrepslighet sammen, til noe *nytt*, som fra før hverken finnes i den synlige, sansbare verden eller i språkets begreper. Gerok-Reiter treffer imidlertid godt når hun beskriver virkningen av den orfiske sangen: "Ging es zunächst um die Verwandlung der konkreten Gegenständlichkeit in Gesang, so ordnet nun der Gesang umgekehrt die Erscheinungswelt neu."¹⁰² Forvandlingen til det immaterielle, det begrepslige, er ikke fullstendig; Orfeus skaper en *mellomverden*, hvor det oppstår paradoksale sammenstillinger som "hoher Baum im Ohr", "Tiere aus Stille", "Tempel im Gehör". Treet er i hørselssansen og overskrider øret, dyrene er både stillhet og virkelige

¹⁰⁰ Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung*, 47.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

dyr og hørselen har blitt synlig. Den nye åpenheten er fortsatt *i* verden, slik dyrene er det, men selve åpenheten er diktets sentrale tema. Derfor fungerer det som en forberedelse, en åpning mot de følgende diktene i syklusen.

2.2. Sonett 1.II

Det vil alltid være et spørsmål hvorvidt diktsykluser som *Die Sonette an Orpheus* utgjør en ubrytelig helhet eller ikke. Her finnes ikke et virkelig sammenhengende hendelsesforløp og motivkretsen utvides, tilsynelatende uten noen streng lovmessighet, for hvert nye dikt. Selv Orfeus er bare klart og tydelig tilstede i 8 av 55 sonetter. De enkelte diktene presenteres ofte løsrevet fra sin sykliske kontekst, i antologier og enkelttolkninger, uten at dette regnes som særlig problematisk. Allikevel er det sammenhenger mellom diktene som er mer vesentlige enn bare en felles tittel og gjennomgående form. For det første konstituerer rekkefølgen en kronologi som er gitt av forfatteren, og som derfor ikke kan ignoreres. Dette gjenspeiles også i flere enkeltdikt som begynner med et spørsmål, en stadfestelse eller rett og slett en konjunksjon som knytter an til den foregående sonetten. For det andre er Rilkes Orfeus, slik det fremgår med all ønskelig klarhet i den første sonetten, ikke identisk med tidligere gestaltninger av denne mytiske skikkelsen. En leser som påtreffer ordet "Orpheus" i for eksempel 1.V, uten å kjenne til diktene som kommer før i syklusen, vil naturligvis være henvist til de mangfoldige og uklare betydninger Orfeus-navnet har hatt opp gjennom historien, slik de ble diskutert i forrige kapittel. Overgangen mellom første og andre sonett aksentuerer nettopp sammenhengen mellom diktene, og viser at det er viktig å betrakte enkeltmomentene i lys av helheten. De to første linjene lyder: "Und fast ein Mädchen wars und ging hervor / aus diesem einigen Glück von Sang und Leier".¹⁰³ Her har vi konjunksjonen "und" som tilsier at diktet begynner der det forrige sluttet, og derved knyttes det direkte an til de hendelsene som ble beskrevet i 1.I – Orfeus, treet, dyrene og "Tempel im Gehör". Videre vil "diesem einigen Glück von Sang und Leier" ikke gi noen god mening hvis man ikke allerede har kjennskap til den orfiske konteksten. Som lesere er vi fortsatt vitne til virkningene av den magiske sangen, men nå med en perspektivisk endring: Mens diktets stemme i 1.I syntes å bevege seg ubesværet fra det ytre til det indre, uten noe fast utsiktspunkt, blir stemmen situert i rommet når den sier "hvor".

¹⁰³ "Og nesten en pike var det og hun kom hit ut / fra denne forente lykke av sang og lyre" (Sonett 1.II, Linje 1 og 2)

Stemmen går fra å være en objektiv "kommentator" til å bli en mottaker for den orfiske sangens frembringelser. Men hva er egentlig "fast ein Mädchen"? En nærliggende assosiasjon, gitt konteksten, er selvfølgelig Eurydike. I dødsriket er Orfeus' døde kone både fraværende og nærværende, både fremmed og gjenkjennelig, og kan derfor beskrives som å eksistere i en mellomtilstand. Ifølge *Grimms Wörterbuch* – Rilkes foretrukne ordbok – skal riktignok ordet "Mädchen", diminutiv av "Magd", betegne en ung kvinne som ennå ikke er gift, altså den samme betydningen som ordet "pike" opprinnelig har hatt på norsk. Eurydike, som var gift med Orfeus før hun døde, er altså ingen "Mädchen", strengt tatt. Her lønner det seg imidlertid å minnes diktsyklusens undertittel igjen: "Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop". Wera var bare 19 år gammel – og ugift – da hun døde i 1919, og stiller derfor sterkt som kandidat til denne pikeskikkelsens opphav. Rilke, som var en venn av Weras foreldre, møtte henne kun et par ganger, flere år før hun døde, men i januar 1922 fikk han et brev fra moren, hvor Weras sykdomsforløp var utførlig skildret.¹⁰⁴ Skjønt det ikke er sentralt for lesningen av dette diktet å definere nesten-pikens ubestridelige historiske identitet, er det tross alt Weras navn som står på denne "gravstenen". Kanskje kunne man sagt at det er en sammensmelting av Wera og Eurydike, eller kanskje er det mer nøyaktig å si at hun ikke er noen av dem – hun er *nesten* noen, "fast ein Mädchen". Det som i hvert fall er viktig her, er at skikkelsen som trer frem fra sangen og lyrespillet, er et *minne*, en erindring, "fast ein Mädchen". Når Wera senere dukker opp i 1. XXV – som ifølge Rilke selv er den eneste sonetten som er helt og holdent tilegnet henne¹⁰⁵ – får hun også karakter av et minne ("Dich aber will ich nun [...] noch *ein* Mal erinnern"). Piken i 1.II er imidlertid ikke en erindring som diktets stemme bevisst påkaller; hun kommer ut av Orfeus' sang, som, må det bemerkes, ifølge myten begynner med savnet etter Eurydike. Slik gestaltes, paradoksalt nok, et fravær. I den orfiske mellomverden, slik den ble presentert i første sonett, oppstod konstruksjoner av det abstrakte og det konkrete, det immaterielle og det fysiske, hvor det fysiske ble forvandlet av det immaterielle ("Tiere aus Stille") og forvandlingen igjen fikk konkret form ("Tempel im Gehör"). Den skikkelsen som nå trer frem, eksisterer også i en mellomtilstand. Dette blir tydelig illustrert i neste linje: "und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier".¹⁰⁶ Hun gjenkjennelig og nærværende, men er samtidig dekket av sitt "Frühlingsschleier". Ernst Leisi peker på et mulig forelegg for dette sløret i Botticellis berømte maleri "Primavera".¹⁰⁷ En slik

¹⁰⁴ Rilke, *Briefe aus Muzot*, 82.

¹⁰⁵ Ibid., 98.

¹⁰⁶ "og strålte klart gjennom sitt slør av vår" (Linje 3)

¹⁰⁷ Ernst Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, 79.

sammenheng er ikke utenkelig, ettersom Rilkes lange dikt "Geburt der Venus" (i *Neue Gedichte*) er basert på Botticellis maleri med samme motiv. Han har åpenbart hatt god kjennskap til denne maleren. Flere av skikkelsene på "Primavera", især de tre gratier og nymfen Chloris, er kledd i tynt, gjennomskinnelig tøy, og dette kan godt tenkes som en visuell illustrasjon av Rilkes språklige bilde. Men mer vesentlig er nok koblingen til den døde piken – sløret som skiller henne fra diktets stemme er også er hennes tidlige død, så og si i livets vår. Hun stråler allikevel klart bak sløret, og er altså ikke rent fravær, men snarere minnets gestaltning – eller fraværets nærvær, om man vil.

Diktets første strofe avsluttes slik: "und machte sich ein Bett in meinem Ohr."¹⁰⁸ Her trer diktets stemme frem som et sansende subjekt, som både er stilt overfor den orfiske skapelsen, og som tar del i forvandlingsprosessen. Formuleringen "ein Bett in meinem Ohr" har tydelige fellestrekk med "hoher Baum im Ohr" fra forrige sonett, men her presenteres det ikke som noen overskridelse, og forårsaker ingen jublende utbrudd. Etter den språklige intonasjonen i det første diktet, og etter at den lyttende åpenheten er blitt innsatt i verden, er det ikke lenger overraskende med en "seng i mitt øre". Nesten-piken, det gestaltede minnet, internaliseres i diktets jeg: "Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf."¹⁰⁹ Søvn kan her indikere en slags mellomtilstand mellom liv og død, og når pikens søvn er i diktets jeg, betyr dette at dette subjektet nå kan ta del i – og ikke bare være mottaker av – den orfiske forvandlingen. Leisi har ganske sikkert rett når han i dette tilfellet leser søvnen som en "Für-sich-Sein"¹¹⁰ – når man sover kan man sies å være helt vendt mot seg selv. I "Orpheus. Eurydike. Hermes" beskriver Rilke Eurydikes tilstand i dødsriket på en lignende måte: "Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein / erfüllte sie wie Fülle."¹¹¹ Vendingen fra "in mir" til "alles" blir i så måte betydningsfull. Nesten-pikens søvn blir en del av diktets jeg, som igjen opplever denne tilstanden, "Für-sich-sein", i verden rundt: "Die Bäume, die ich je bewundert, diese / fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese / und jedes Staunen, das mich selbst betraf."¹¹² Alt dette som er hennes søvn – en tilstand mellom liv og død, hvor alt hviler i seg selv – er ikke lenger skilt fra diktets jeg. Før var trærne gjenstand for beundring, men nå er selv det fjerne "følbart" og slettene "følte", og alt dette kommer tilbake til subjektet som "Staunen", som

¹⁰⁸ "og gjorde seg en seng i mitt øre." (Linje 4)

¹⁰⁹ "Og sov i meg. Og alt var hennes søvn." (Linje 5)

¹¹⁰ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, 80.

¹¹¹ Rilke, *Die Gedichte*, 472.

¹¹² "De trærne som jeg alltid beundret, dette / følbare fjere, disse følte sletter / og hver forbauselse som ble meg til del." (Linje 6, 7 og 8)

forbauselse. Dette minner om et kretsløp, noe Leisi også påpeker¹¹³. Et kretsløp som igangsettes av Orfeus' overskridende skapelse, som griper inn i menneskenes sanser og som fullendes med erkjennelsen av verdens "Für-sich-Sein". Slik blir verden ikke lenger åsted for menneskenes "dunklestem Verlangen", for begjær og impulser. Det skal imidlertid bli klart at mennesket ikke kan holde dette kretsløpet i gang på egenhånd.

Sonettens første tersett innledes med setningen "Sie schlief die Welt."¹¹⁴ Dette er ikke en tydelig volta, og virker snarere som en stadfestelse av femte linjes "alles war ihr Schlaf". Skjønt, det foregår allikevel en vending her. Fra å *være* hennes søvn, blir verden sovet *av* henne. Hvordan kan man i det hele tatt *sove* noe? Søvnens har blitt aktiv, må man kunne anta, idet det orfiske kretsløpet har blitt fullbyrdet. Når hennes søvn – den orfiske mellomtilstanden – er i diktets jeg, når den er den synlige verdens fenomener og dertil opplevelsen av disse ("Staunen"), er det åpenbart at hun kan sies å "sove verden". Dette er Orfeus' skaperverk. Og når diktets stemme så henvender seg til Orfeus, er det nettopp skaperen han snakker til: "Singender Gott, wie hast / du sie vollendet, daß sie nicht begehrte, / erst wach zu sein?"¹¹⁵ Som nevnt i første kapittel, har Orfeus aldri før blitt ansett som guddommelig, ikke engang av antikkens orfikere, så dette hører helt og holdent hjemme i denne diktskyklusens særegne orfiske kontekst. Verbet "vollenden" har, likesom "fullende" på norsk, flere nyanser – rent konkret betyr det selvsagt å ferdigstille eller å avslutte noe, men det har også konnotasjoner som å perfeksjonere noe eller gjøre noe feilfritt. Når diktets stemme henvender seg til Orfeus, og spør hvordan han har "fullendt" piken, så ligger det i denne formuleringen en tanke om fullkommenhet. Hennes søvn er en fullkommen tilstand, for begjæret etter den våkne bevissthet har falt bort. Allikevel kan man ikke si at hun har opphørt å være "fast ein Mädchen". Det er selve mellomtilstanden som er fullkommen. For skjønt Orfeus ikke gir noe svar på spørsmålet, synes diktets stemme selv å bekrefte dette: "Sieh, sie erstand und schlief."¹¹⁶

Siste tersett innledes med et nytt spørsmål: "Wo ist ihr Tod?"¹¹⁷ Det er nesten så voltaen i sonetten har blitt forskjøvet, for denne vendingen er svært betydningsfull. Her introduseres nemlig et tema som står helt sentralt i *Die Sonette an Orpheus*; døden. Sannsynligvis vil leseren allerede ha assosiert "fast ein Mädchen" med minnet etter en død, og

¹¹³ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, 80.

¹¹⁴ "Hun sov verden." (Linje 9)

¹¹⁵ "Syngende gud, hvordan har du / fullendt henne, slik at hun ikke ønsket / å være våken først." (Linje 9, 10 og 11)

¹¹⁶ "Se, hun reiste seg og sov." (Linje 11)

¹¹⁷ "Hvor er hennes død?" (Linje 12)

i konteksten finnes det virkelig flere grunner til dette – Eurydikes død som foranledning for Orfeus' sang, Weras navn i undertittelen og diktsyklusen som "Grab-Mal" – men i diktet er det foreløpig mellomtilstanden (hverken død eller levende) som har blitt tydeliggjort. Nå kommer imidlertid diktets jeg med spørsmålet: "O, wirst du dies Motiv / erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?"¹¹⁸ Igjen uteblir svaret, men noe skjer: "Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast ..." ¹¹⁹ Dette lyder nærmest som et ekko av Ovid: "Da sank hun atter i dybet."¹²⁰ Idet Orfeus snur seg og ser Eurydike, synker hun tilbake i dødsriket. Dikt-jegets gjenkjennelse av døden forårsaker at nesten-piken synker, som en tydelig motsetning til treets stigende bevegelse ved den skapende sangens begynnelse. For diktets subjekt er det orfiske kretsløpet nå brutt.

2.3. Sonett 1.III

Det kan ikke være noen tvil om at det som har blitt beskrevet i de to første sonettene er noe *ekstraordinært*. Dette er ingen enkel skildring av menneskets møte med naturen eller kunsten; her utmerker ikke poesien seg ved høy grad av klarhet og gjenkjennelighet. Diktenes språklige bilder konstitueres gjennomgående av paradokser, og der disse tilsynelatende har stabilisert seg – når kretsløpet fullbyrdes i 1.II – forsvinner alt ned i dypet. Dette gjør det vanskelig å tilbakeføre de poetiske bildene til et mer tilforlatelig språk, eller å finne et tolkningsnivå hvor diktenes utvetydige mening kan tre frem. Rilke presenterer en rekke bilder, som "sangen", "naturen", "subjektet", "piken" og "døden", men å pusle disse sammen til en allegorisk sammenheng, vil ikke nødvendigvis gi et holdbart resultat. Man kan selvfølgelig se for seg at Orfeus' sang er "kunsten" som forvandler "subjektets" forhold til "naturen". Men i så fall må man se bort fra, eller nedvurdere, det faktum at Orfeus ikke er en vanlig sanger eller kunstner, og at hendelsene som beskrives i de to diktene er helt eksepsjonelle. De sammenhenger som skapes mellom overskridelsen og subjektet, har ingen egentlig presedens i estetikken eller filosofien. Orfeus forårsaker ikke overskridelse, men "reine Übersteigung". Her finnes ingen normative eller deskriptive utsagn som kan overføres direkte til kunsten, eller til menneskets allmenne tilstand. Allikevel – det er en lovmessighet i paradoksene. Særlig den første sonetten tar, som tidligere nevnt, utgangspunkt i vår daglige, sansbare virkelighet, ettersom det er denne som forvandles av Orfeus. Rilke lar et mønster komme klart tilsyne i forvandlingene: "Ohr" - "geröhr" - "Hören" - "gehör", og "Baum" -

¹¹⁸ "O, skal du ennå skape / dette motivet, før din sang er borte?" (Linje 12 og 13)

¹¹⁹ "Hvorhen synker hun fra meg? ... En pike nesten ..." (Linje 14)

¹²⁰ Ovid, "Tiende sang", 311.

"Wald" - "Tempel". Sammen danner disse en bevegelse mot en åpenhet som ikke fantes før, og avslører samtidig begrensingene i den "før-orfiske" virkeligheten. Forvandlingene finner sted *i* verden, hvor det immaterielle og det materielle smeltes sammen, slik at det sansende subjektet får tilgang til verden i dens "Für-sich-Sein". Ordet "åpenbaring" kan kanskje antyde hva diktets jeg gjennomgår – det kommer utenifra, det griper inn i menneskets virkelighet og er borte like raskt som det først oppstod. Mennesket kan hverken bevirke eller opprettholde denne type overskridelse selv. En slik erkjennelse initierer tredje sonett:

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmalen Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.¹²¹

Hva er det som guden formår, men som ikke mennesket kan? Guden kan "dies Motiv erfinden", og foreta spranget – han kan, så og si, følge nesten-piken når hun synker. Og han kjenner dypene, for Orfeus har alltid vært fortrolig med dødsriket – i antikkens forestillingsverden, og tydeligvis også hos Rilke. Men hvorfor er lyren satt opp som skille? Lyren har allerede – i andre linje av 1.II – blitt identifisert som Orfeus' instrument, slik den også er det hos Ovid og i billedkunsten. Derfor er den, i Rilkes orfiske kontekst, også overskridelsens instrument. Her representerer den altså noe som overhodet ikke fantes før den orfiske overskridelsen brøt inn i menneskenes virkelighet. Lyren står som en passasje mellom de levendes og de dødes verdener, uten at den er selve døden. Denne passasjen er for smal for en mann. Han kan nok komme til dødsriket, men han kommer dit via den sedvanlige veien, og kan ikke komme tilbake. Lyren, som av form kan minne om en portal, identifiserer også denne type overgang mellom livet og døden som spesifikk orfisk. Det som ble åpenbart i de to første sonettene, danner grunnlaget for erkjennelsen av forskjellen mellom guden og mennesket, men Orfeus kan ikke sies å være nærværende, slik han var ved hendelsene som ble beskrevet i 1.I og 1.II.

Neste setning er ikke et svar på det foregående spørsmålet – som må kunne kalles retorisk – men er heller en utdypning av problematikken. "Sein Sinn ist Zwiespalt." Mannens sinn, eller vesen, er tospaltet. På tysk har ordet "Sinn" en betydelig meningsrikdom. I dette tilfellet vil man kanskje først og fremst tenke på menneskesinnet, vår tanke og bevissthet. Grimms Wörterbuch har hele 23 oppføringer under dette ordet, hvorav den første forklarer at

¹²¹ "En gud formår. Men, si meg, hvordan skal / en mann følge ham gjennom den smale lyren? / Hans sinn er tospaltet. Ved krysset av to / hjerteveier står ikke et tempel for Apollon." (Sonett 1.III, Linje 1-4)

"Sinn" betegner menneskets "indre vesen". Videre finner man at ordet kan bety "lyst", "sans", "mening" og "betydning". Det er nesten så man kan ane konturene av det orfiske kretsløpet i nyansene av dette ene ordet – vesen, sansning, mening. Kanskje kan man derfor si at Rilke ikke bare betegner mennesket som tospaltet i sitt indre vesen, men også i sin omgang med verden? Det kan lønne seg å huske hva Rilke sa om Alfred Schuler, dette mennesket som levde sitt liv i "das ungeheuere heile Kreis-Lauf des Lebens und Todes"¹²², og som derfor burde ha hatt en spesielt god forståelse av innholdet i *Die Sonette an Orpheus*. I det samme brevet, som også ble sitert i første kapittel, sier han at han i disse diktene vil vise likheten mellom fryktelighet og salighet – "dies zwei Gesichter an demselben göttlichen Haupte, ja dieses einen einzigen Gesichts".¹²³ Hos Orfeus er skillet mellom livet og døden, og derfor også salighet og frykt, opphevet, men det er tydelig at dette er noe Rilke vil at mennesket også skal erkjenne. Han uttrykker lignende tanker i det berømte – og ofte siterte – brevet til sin polske oversetter Witold von Hulewicz fra 1925:

"Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene *Seite des Lebens*: wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in *beiden unabgegrenzten Bereichen zu Hause* ist, *aus beiden unerschöpflich genährt* ... Die wahre Lebensgestalt reicht durch *beide* Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: *es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*, in der die uns übertreffenden Wesen, die "Engel", zu Hause sind."¹²⁴

"Englene" referer åpenbart til *Duineser Elegien*, men i det samme brevet understreker Rilke at de to diktsyklusene stammer fra samme kilde. Han kunne like gjerne ha satt "Orfeus" istedenfor "englene" (Hulewicz holdt på med sin oversettelse av elegiene). Det er i det minste klart at Orfeus representerer en slags perfeksjon av denne bevisstheten om den "store enheten" av liv og død.

Den helheten som guden kjenner, er også forbundet med hans sang. Overskridelsen skjedde som en "forent lykke av sang og lyre", og mens lyren i dette diktet har blitt innsatt som en portal mellom vår verden og det hinsidige, får selve sangen en mer utvidet betydning. "An der Kreuzung zweier / Herzwege steht kein Tempel für Apoll." Apollon er musikkens gud, og Orfeus blir ofte regnet som hans sønn eller hans prest. "Tempel für Apoll" er formodentlig de stedene som er åpne for den orfiske sangen (som "Tempel im Gehör"), og disse åpningene oppstår ikke når to mennesker forelsker seg. Å lese dette som en fornektelse

¹²² Rilke i brev datert 12.4.1923, sitert i Schnack, *Rilke Chronik*, 849.

¹²³ Rilke i brev datert 12.4.1923, sitert i Schnack, *Rilke Chronik*, 848.

¹²⁴ Rilke, *Briefe aus Muzot*, 332.

av kjærlighet i alle dens former, er naturligvis ikke holdbart – men det er rett og slett ikke her, der hvor mennesket *tror seg* å overskride seg selv, at Orfeus holder hus. Konstruksjonen "Herzwege", hjerteveier, minner om de sammenstilningene av det abstrakte og det konkrete som fant sted i 1.I. Det er imidlertid en forskjell, for der diktets stemme i den første sonetten beskrev hendelser som stod i direkte tilknytning til Orfeus, dreier det seg her om en rent menneskelig refleksjon. Skjønt denne innsikten oppstår som et resultat av den orfiske åpenbaringen, er den ikke i seg selv en del av denne. "Herzwege" innebærer således ikke en forvandling av hverken "hjertet" eller "veier". Setningen har derimot karakter av en klart metaforisk maksime. Kjærligheten begrenser menneskets mulighet for å nå en bevissthet som overskrider skillet mellom "Furchtbarkeit" og "Seligkeit".

I sin bok om Rilke, *Några vändningar hos Rilke*, bemerker Arne Melberg at Sonett 1.III bærer preg av å være et slags læredikt, og at man ellers i syklusen finner tilløp til en "undervisande hållning".¹²⁵ Dette er en viktig iakttakelse. Første strofe har oppsatt det uoverskridelige skillet mellom guden og mennesket, men her avsløres samtidig en idealitet – mennesket kan bevege seg *mot* en slags orfisk bevissthet – slik Rilke antyder i brevsitatet ovenfor – uten at det dermed må *bli* guddommelig. Med sin negasjon viser maksimen med hjerteveiene og Apollon-templene til de punktene hvor mennesket kan forbedre seg – eller i hvert fall unngå å bli lurt av sin egen illusjon av overskridelse. Denne didaktiske tendensen fortsetter når andre strofe begynner: "Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr, / nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes."¹²⁶ Orfeus som lærer – dette indikerer en større avstand enn i 1.II, hvor den orfiske forvandlingsprosessen ble internalisert i subjektet. Skjønt, man kan gjerne se for seg at diktets stemme nå, etter åpenbaringen, kan forkynne denne læren. I lys av den første strofen må man i alle tilfelle kunne si at det begjæret som nedvurderes her, er det samme begjæret som føyer "hjerteveiene" sammen. Det er begjæret etter å tilslutte seg, eller betvinge, noe som ikke allerede er innenfor sangen. Ordet "Werbung" kan også bety frieri eller kurtise, og som en definitiv motsats til den orfiske sangen, kan man se for seg en serenade eller lokkesang. Dette er en type sang som nettopp vil *oppnå* noe, og som derfor håper å bli møtt av den "dunklestem Verlangen" som utgjorde dyrenes hørsel i første sonett.

Hva er så virkelig sang, ifølge den orfiske læren? "Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes."¹²⁷ Sang *er* væren. Betyr det i så fall at det å synge og det å være til, er det samme? Ikke for mennesket; "Sein Sinn ist Zwiespalt." Den "Dasein" som diktets orfiske læregutt

¹²⁵ Melberg, Arne, *Några vändningar hos Rilke*. (Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag, 1998), 65.

¹²⁶ "Sang, slik den læres av deg, er ikke begjær, / ikke en streben etter noe som endelig oppnås." (Linje 5 og 6)

¹²⁷ "Sang er væren. Lett for guden." (Linje 7)

snakker om her, er, hvis man snur på det, sang. Og den orfiske sangen er, slik vi har fått høre klart og tydelig i de foregående verselinjene, utenfor menneskets rekkevidde. Den menneskelige sangen beveger seg mellom utsenderens begjær og mottakerens "dunklestem Verlangen", og stenger seg derfor av fra denne sang-væren. For hva er sang, om ikke en umiddelbar og uavbrutt overføring av lyd fra sangerens munn til sangeren og lytternes ører? En væren som er som sangen – altså uavbrutt og ikke betinget av begjær og streben – er lett for en gud, for Orfeus. Hvorfor? Fordi en gud ikke skal dø, og ikke kjenner skillet mellom tilværelsens to sider. Igjen kommer "das ungeheuere heile Kreis-Lauf des Lebens und Todes" tilsyne. Og igjen frembringer erkjennelsen av forskjellen mellom guden og mennesket spørsmål: "Wann aber *sind* wir? Und wann wendet er // an unser Sein die Erde und die Sterne?"¹²⁸

Når *er* vi? Altså – når *synger* vi? Formuleringen understreker igjen at det ikke er vår dagligdagse tilværelse i verden som er ment med denne sang-væren. Ønsket om å ha stjernene og jorden vendt mot "unser Sein", og at Orfeus må bevirke denne vendingen, betyr at menneskets væren først blir fullendt med det orfiske kretsløpet: Det vil ganske sikkert være riktig å assosiere stjernene og jorden med "diese / fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese" fra 1.II. Men "når" skjer dette? Kan man i det hele tatt spørre etter åpenbaringen på denne måten? Det gis virkelig ikke noe bekreftende svar:

"Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind"¹²⁹

Melberg velger å lese diktet som en dialog mellom Orfeus og "ynglingen",¹³⁰ hvilket vil innebære at det er guden selv som taler i de siste fem linjene. Det er ikke selvsagt at diktet legger opp til en slik lesning, og Melberg foreslår selv "at göra diktens rollfördelning mindre tydlig"¹³¹ som en mulighet. Jeg vil foretrekke en slik løsning. Alle diktets spørsmål er klart menneskelige, men skjønt svarene som gis kan sies å være orfisk-inspirerte (etter hendelsene i de to første sonettene), er de ikke fremsatt av guden selv. Man må kunne anta at en gud vil

¹²⁸ "Men når *er* vi? Og når vender han // jorden og stjernene mot vår tilværelse?" (Linje 8 og 9)

¹²⁹ "Det er ikke dette, yngling, at du elsker, selv om / stemmen støter munnen din opp – lær // å glemme at du synger. Det går over / I sannhet er sangen et annet pust. / Et pust for intet. Et gufs i guden. En vind." (Linje 10-14)

¹³⁰ Melberg, *Några vändningar hos Rilke*, 65.

¹³¹ Ibid.

vite akkurat "når" han selv griper inn i verden og fullbyrder menneskets være. Svarene betoner heller det menneskelige aspektet og avstanden til det guddommelige, og er derfor gitt fra samme perspektiv som spørsmålene. Manfred Frank velger også å betone denne avstanden i sin lesning av diktet:

"Aufsingen kann man, wie man aufschreit: als Übersetzung einer Leidenschaft in Stimme oder Gesang; wenn, wie es im Gedicht heißt, der Mund uns die Stimme aufstößt. Das aber *ists* nicht"; oder – schärfer formuliert – dies Singen *ist* nicht; es ist nicht absolutes Singen, sondern eine vom Willen zur Macht oder Willen zum Leben erpreßte und gedrängte Verlautbarung, die "verrinnt", deren Wort das Hiersein nicht überschreitet und die darum am Kreuzweg zweier Herzens-Tendenzen steht, nicht aber in dem Doppelbereich des Orphischen, in dem allein "wahres Singen" möglich wird."¹³²

Diktet fremstår mer som et *resonnement*, enn en virkelig dialog. Og hva ender så dette *resonnementet* med? Den virkelige sang-væren er ikke forelskelsen, selv om mennesket i denne tilstanden henrykkes for et kort øyeblikk. Dette fører bare til en ukontrollert sang, som støter munnen opp, og som forsvinner raskt. "Et pust for intet" – det er dette som er den *virkelige* sangen. Hva skal det bety? Et pust som ikke *vil* noe, som ikke omslutter noe – som ikke er "Werbung um ein endlich noch Erreichtes." Da er vi igjen ved diktets kjerne; "Gesang ist Dasein." Denne sang-væren beskrives så som et pust, eller et gufs i guden – denne være er i Orfeus, men ikke i mennesket. Og når denne pusten møter mennesket, er den både nærværende og uhåndgripelig. Slik toner diktet også ut med en vind – det perfekte bilde på sammensmeltingen av det usynlige og det fysiske.

2.3.1. Foreløpig oppsummering

De tre første sonettene i *Die Sonette an Orpheus* skildrer tre forskjellige virkeligheter, som også synes å korrespondere med nivåer av bevissthet. I tråd med lesningene ovenfor, kan disse betegnes som "før-orfisk", "orfisk" og "etter-orfisk". Den før-orfiske virkeligheten, som er gjenkjennelig som naturlig og dagligdags – hvor dyr lister seg frem av frykt eller list, og hvor trær *ikke* stiger ut av intet – ligger til grunn for alle de overskridelsene som inntreffer med den orfiske virkeligheten. Dyrene i 1.I har, som nevnt i lesningen, blitt utstyrt med nesten menneskelige kvaliteter, for "Verlangen" konnoterer streben, altså et ønske om å *oppnå noe*. Derfor er det – særlig i lys av 1.III – mulig å se bevegelsen mellom "Brüllen, Schrei, Geröhr" og "ein Unterschlupf aus dunklestem Verlangen" som en gjenspeiling av den menneskelige,

¹³² Manfred Frank, *Rilkes Orpheus*, 187.

før-orfiske bevissthet: Nødtørftig, ukontrollert, strebende. Dette erstattes så med "Tempel im Gehör", og fra denne åpenheten trer diktets stemme i 1.II frem som sansende subjekt. I den orfiske virkeligheten oppstår de paradoksale sammenstilningene av det fysiske og det immaterielle – likesom skillet mellom subjektet og verden oppheves. Mennesket opplever verden direkte: "diese / fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese / und jedes Staunen, das mich selbst betraf." For at subjektet skal ta del i dette kretsløpet, må det imidlertid være åpent for den mellomtilstanden som Wera-Eurydike, "fast ein Mädchen", representerer. Det viser seg så at denne tilstanden svever mellom livet og døden, og at den menneskelige bevissthet ikke kan utstå en slik paradoksallikevekt. "Wo ist ihr Tod?" Dette spørsmålet viser at diktets jeg ønsker å definere pikens død, eller lokalisere den i tid og rom – selv om den åpenbart ikke kan skilles fra hennes nesten-væren. Orfeus kjenner derimot ikke skillet mellom liv og død. Den etter-orfiske tilstanden kjennetegnes av erkjennelsen av skillet mellom guden og mennesket, slik det blir tydelig i tredje sonett. Her er de vanlige skillene igjen oppsatt i verden, mens bevisstheten *om* den orfiske virkeligheten blir værende. For selv om mennesket ikke kan følge gudens sprang, er det noe som blir igjen av den orfiske skapelsen – templene i gehøret er varige. Språket i 1.III bærer også preg av det konkrete og det abstraktes sammensmeltning (som "Herzwege" og "Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind."), men dette fremstår som klart metaforisk, og ikke som konkrete beskrivelser ("Da stieg ein Baum."). Resten av syklusen forholder seg primært til denne etter-orfiske virkeligheten – den orfiske sangens etterklang.

Det er fortsatt et sentralt spørsmål som gjenstår å besvare. Hva innebærer egentlig den orfiske forvandlingen av virkeligheten og bevisstheten? Ordet "åpenbaring" kan, som sagt, fungere som en antydning. Det finnes imidlertid et ord i Rilke-forskningens vokabular som nok kan fungere som en antydning: *Weltinnenraum*. Dette begrepet har sitt opphav i Rilke-diktet "Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen" fra 1913, hvor fjerde strofe lyder:

"Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum."¹³³

Her dukker igjen tanken om *helhet* opp. Rommet, det "indre verdensrommet", går gjennom *alt*, "alle Wesen". Den sansbare verden som mennesket opplever rundt seg, er bare én del av denne helheten. En slik opplevelse av verden, hvor de eksterne fenomenene også eksisterer i

¹³³ Rilke, *Die Gedichte*, 619.

en usynlig dimensjon som også mennesket har tilgang til, kan definitivt minne om det som diktets subjekt opplever i 1.II. Treet i strofens siste linje vokser både utenfor og i diktets subjekt, noe som minner påtakelig om treet i 1.I. Det finnes altså tydelige fellestrekk mellom den orfiske tilstanden i de første sonettene og dette diktets "Weltinnenraum". Beda Allemann er en av de Rilke-forskerne som har skrevet mest om dette begrepet. I den bredt anlagte analysen *Zeit und Raum beim späten Rilke*, undersøker han et prosastykke med tittelen "Erlebnis", som ble nedskrevet på omtrent samme tid som det ovenfor siterte diktet, og gjør en rekke interessante iakttagelser:

"Im Schloßgarten von Duino hatte sich eines Tages unversehens eine Weltinnenraum-Bezug hergestellt, hatte sich Rilke plötzlich mit den Dingen auf eine geisterhafte Weise verständigt gefühlt [...] die ihm mit einem Male von ungeahnter Bedeutung und innerer Verwandtschaft erfüllt zu sein schienen. [...] Sich selber vergleicht Rilke in dem "Erlebnis"-Bericht einem Revenant, der seinen Körper bereits verlassen hat und nur noch einmal flüchtig in ihn zurückkehrt. Diese geisterhafte Flüchtigkeit und Distanz zu den Dingen aber ist es gerade – das wird ausdrücklich betont –, die alles in erhöhter Wahrheit schwingen läßt, so daß dem Dichter ist, als sei er "auf die andere Seite der Natur geraten." Diese magisch-geisterhafte Seite des Weltinnenraum-Erlebnisses steht für Rilke selber zunächst ganz im Vordergrund. Sie läßt den Vorgang so unerklärlich und geheimnisvoll erscheinen."¹³⁴

Rilke beskriver ikke en "ut av kroppen"-opplevelse, men snarere en "tilbake i kroppen"-opplevelse. Det er et underlig bilde – han sammenligner opplevelsen med å være en revenant, et gjenferd. Han kommer "tilbake" til verden, og får en intens, men forbigående opplevelse av tingene rundt seg. Flyktigheten, det plutselige, uforutsette og magiske ved hendelsen – alt dette minner om den orfiske åpenbaringen. At Weltinnenraum-opplevelsen også sammenlignes med en tilstand mellom liv og død, er naturligvis bemerkelsesverdig. Det er jo nettopp en slik tilstand, i form av nesten-pikens søvn, som i 1.II tar bolig i diktets jeg, og som derved bevirker sammensmeltningen av bevissthet og verden. Nesten-piken er også et *minne*, et fravær som vender tilbake til verden, og slik oppheves også skillet mellom fortid og nåtid. Liv og død, opplevelse og erindring; dette tilsier, slik Allemann argumenterer, at Weltinnenraum også har en tidsdimensjon, en "Weltinnenzeitraum". Han knytter dette opp mot *Die Sonette an Orpheus*:

"Hier wird der temporal-geschichtliche Sinn jener Grundanschauung der Orpheus-Sonette sichtbar, wonach wir Sterblichen zu sehr unterscheiden zwischen den Bereichen der Lebenden und der Toten. In Wahrheit geht der eine Zeitraum durch alle

¹³⁴ Beda Allemann, *Zeit und Figur beim spätem Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des Modernen Gedichtes*. (Pfullingen: Neske, 1961), 20.

Geschlechter und bindet die Künftigen an die Vergangenen. Auch in diesen überpersönlich temporalen Bezügen also ist zunächst Entgrenzung die Vorbedingung für den Weltinnenraum, den wir jetzt, um es genau zu nehmen, Weltinnenzeitraum nennen müßten."¹³⁵

Diktet "Es winkt zu Fühlung fast aus alle Dingen" er et tanke-dikt, hvor Rilke fremsetter postulatene som: "Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum: / Weltinnenraum." Prosastykket "Erlebnis" beskriver en konkret opplevelse av hvordan skillet mellom sinnet og verden oppheves for et kort øyeblikk; hvordan mennesket oppnår midlertidig tilgang til det indre verdensrommet. I de første diktene i *Die Sonette an Orpheus* blir denne type opplevelse derimot satt inn i en mytisk og magisk sammenheng, og billedspråket blir svært komplekst. Man kan absolutt argumentere for at Rilke her har skapt en objektiv, poetisk og billedlig fremstilling av denne opplevelsen – båret frem og gjenkjenneliggjort av Orfeus-myten – men han har også gjort det vanskelig å forklare dette som bare en særlig intens følelse av nærhet med verden. Skjønt Weltinnenraum-begrepet heller ikke lar seg forklare så enkelt, blir helhetstilstanden en langt mer u håndgripelig, men også mer vesentlig størrelse, når den i sonettene gis et ikke-menneskelig, guddommelig opphav. Den orfiske tilstanden kan ikke bevirkes av mennesket selv, og når Rilke først fremsetter postulatene, i 1.III, er disse av negativ art ("Ein Gott vermags, wie aber, sag mir ..."). Det kan egentlig virke som om "Weltinnenraum" har blitt erstattet med "das ungeheuer heile Kreis-Lauf des Lebens und Todes". Begrepet fra 1913 kan altså ikke fungere som en forklaringsnøkkel til diktsyklusen fra 1922, men indikerer allikevel en klar kontinuitet i forfatterskapet. Kanskje kan man si at grunntanken – tanken om at den synlige verden bare er en del av en større helhet, og at livet og døden eksisterer side om side – er den samme, men at den har blitt utviklet og tilført nye nyanser.

2.4. Sonett 1.V

Den fjerde sonetten er langt på vei en utbrodering og videreføring av motivene fra 1.III: Kjærligheten og den menneskelige væren. "O ihr Zärtlichen, tretet zuweilen / in den Atem, der euch nicht meint".¹³⁶ Dette pustet må være "ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts." Altså; ikke den pusten som utgår fra den forelskede, som "Werbung", som vil gripe om den elskede. Ernst Leisi leser de "elskende" i denne sonetten som en motsats til 1.III: "Schon die gestillt Liebenden (nicht die vom Eros ergriffenen) stehen Orpheus nahe, noch näher aber die

¹³⁵ Ibid., 24.

¹³⁶ "O dere kjærlige, tre av og til / inn i pusten som ikke er ment for dere" (Sonett 1.IV, linje 1 og 2)

unglücklichen."¹³⁷ Dette er de elskende som kan fullende et slags kretsløp, enten mellom seg eller for seg selv, slik de beskrives i syvende og åttende linje av diktet: "Bogen der Pfeile und Ziele von Pfeilen / ewiger glänzt euer Lächeln verweint."¹³⁸ Disse blir så bedt om å legge fra seg den byrden de bærer: "Fürchtet sie nicht zu leiden, die Schwere, / gebt sie zurück an der Erde Gewicht."¹³⁹ Tyngden tilhører jorden, den sansbare, synlige verden. "Selbst die als Kinder ihn pflanzet, die Bäume / wurden zu schwer längst; ihr trüget sie nicht."¹⁴⁰ Som erstatning for dette blir de, med en klar referanse til siste linje i 1.III, budt "Aber die Lüfte ... aber die Räume ..."¹⁴¹ Denne sonetten fungerer på mange måter som en slags "mellomstasjon" i syklusens forløp: Diktet skiller seg ut, rent formelt sett, ved å bestå av firefotede verselinjer med taktfaste trokeer, mens de andre har hatt femfotede linjer, vekslende mellom jamber og daktyler. De korte linjene har en epigrammatisk knapphet. Hva innholdet angår, blir de mest vesentlige motivene fra 1.III videreutviklet, og med de mange imperativene, forsetter den undervisende, belærende tonen. Slik sett fjerner diktet seg også fra "åpenbaringen" – den direkte beskrivelsen av den magiske, orfiske skapelsen – og beveger seg mot det man antydningvis kan kalle en "anvendt orfisme". Denne tendensen forsetter i neste sonett, 1.V, hvor Orfeus og hans relasjon til vår verden for første gang beskrives utførlig.

"Wo ist ihr Tod?" spurte diktets stemme i 1.II. Dette er et menneskelig spørsmål, i likhet med de følgende spørsmålene i 1.III. Menneskets umiddelbare reaksjon på den orfiske mellomtilstaden, er å spørre etter døden. *Hvor* er den? Hvilket sted, hvilken dato? Men slike spørsmål vil Orfeus åpenbart ikke besvare. Når femte sonett begynner, har diktets stemme nådd denne erkjennelsen: "Errichtet keinen Denkstein."¹⁴² Dette er et orfisk-inspirert imperativ, som går mot den nevnte menneskelige hangen til å lokalisere døden, og derved begrense den til et fast punkt i tiden. Her er det dessuten ikke snakk om noe vanlig menneske som skal minnes. Når Orfeus ikke lenger er nærværende, når han har foretatt sitt sprang og forsvunnet i det hinsidige, er han ikke borte *for godt*. "Laßt die Rose / nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen. / Denn Orpheus ist."¹⁴³ Rosen er et flyktig minnesmerke, men den kommer tilbake, år etter år. Rilke lar Orfeus' natur komme tilsyne i dynamikken mellom det forbigående og det stadig tilbakevendende. At den orfiske åpenbaringen, i likhet med Weltinnenraum-opplevelsen, er et flyktig fenomen, har allerede blitt bemerket, men her er det

¹³⁷ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, 83.

¹³⁸ "Buer for piler og mål for piler / evig glinser deres smil av gråt" (Linje 7 og 8)

¹³⁹ "Frykt ikke å lide under byrden, / gi tyngden tilbake til jorden igjen." (Linje 9 og 10)

¹⁴⁰ "Selv de trærne dere plantet som barn / har forlenget blitt for tunge; dere kan ikke bære dem."

¹⁴¹ "Men luften ... men rommet ..." (Linje 14)

¹⁴² "Reis ingen minnesten." (Sonett 1.V, linje 1)

¹⁴³ "La bare rosen / blomstre hvert år til hans gunst. / For dette er Orfeus." (Linje 1-3)

ikke snakk om menneskets opplevelse *av* Orfeus. "Denn Orpheus ists." Uansett om menneskene vet det eller ikke, så *er* Orfeus rosen. Dette må være vesentlig. Beda Allemann bemerket at Rilke, i prosastykket "Erlebnis", beskriver en opplevelse av å være kommet til den andre siden av naturen, og at han her får en følelse av at tingene rundt tar avskjed med ham: "Daß die Dinge wie mit Abschied gewürzt sind, bildet gerade den Grund dafür, daß sie plötzlich unter ganz neuem Aspekt erscheinen."¹⁴⁴ Tingene er likesom "krydret med avskjed", noe som tyder på at mennesket, når det er i Weltinnenraum-tilstanden og har en mer sann opplevelse av verden, blir oppmerksom på døden i alle ting. Hvis Orfeus, som reiser ubesværet mellom de levende og de dodes riker, er rosen – og hvis hans væren, hans sang, er en tilstand av kontinuerlig overskridelse – så vil man måtte anta at han også bringer med seg døden inn i blomsten. Ikke som rosens fysiske død, men som en død-i-livet, eller liv-i-døden. Diktets neste setning synes å bekrefte dette: "Seine Metamorphose / in dem und dem."¹⁴⁵ Valget av ordet "Metamorphose" er selvsagt en direkte henvisning til Ovid, og Orfeus' metamorfose er nettopp hans død, når han rives i biter av de rasende mainadene. Men i hans voldsomme død, er hans overskridelse fortsatt gyldig, noe som fremgår tydelig i Rilkes egen fremstilling av Orfeus' død, i Sonett 1.XXVI. Bitene av Orfeus' legeme spres over jorden, og hans metamorfose blir en del av naturen.

"Wir sollen uns nicht mühen / um andre Namen. Ein für alle Male / ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht."¹⁴⁶ De stadige enjambementene i de to første strofene speiler Orfeus' overskridelse. Setningene overskrider, bokstavelig talt, linjedelingen, samtidig som rytmen og enderimene opprettholder stabiliteten i diktet. Denne dobbeltheten betegner også Orfeus' natur; rosen er både flyktig og tilbakevendende. Han overskrider, han forvandles, han er levende og død – men han er fortsatt Orfeus. "Wir sollen uns nicht mühen / um andre Namen." Hans identitet og gjenkjennelighet forblir intakt. Når det synges, så *er* det Orfeus. Og da er det selvsagt den orfiske sangen ("Gesang ist Dasein") som menes; den sang-væren som ikke er betinget av frykt, list, begjær eller streben. Slik denne væren ble fremstilt i de foregående sonettene – eksemplifisert ved dyrenes forvandling, nesten-pikens søvn og gudens sprang gjennom lyren – er den betegnet av en ubegrenset åpenhet, en uforstyrret og ubegjærlig hvilen i seg selv og et utvasket skille mellom liv og død. Når det synges, når denne form for væren finnes *i* verden, da er Orfeus også nærværende. Rosen er derfor bare ett

¹⁴⁴ Allemann, *Zeit und Figur*, 20.

¹⁴⁵ "Hans metamorfose / i dette og hint." (Linje 3 og 4)

¹⁴⁶ "Vi skal ikke bry oss / om andre navn. En gang for alle / er det Orfeus når det synges. Han kommer og går." (Linje 4-6)

eksempel på det orfiske nærværet, men den er neppe tilfeldig valgt i denne sammenhengen. Rilke skrev, gjennom hele sitt forfatterskap, mangfoldige dikt med rosen som motiv, og i ett av de mest berømte, "Die Rosenschale" fra *Neue Gedichte*, står det blant annet om denne blomsten:

"denn vor dir steht die volle Rosenschale,
die unvergeßlich ist und angefüllt
mit jenem Äußersten von Sein und Neigen,
Hinhalten, Niemals-Gebenkönnen, Dastehn,
das unser sein mag: Äußerstes auch uns."¹⁴⁷

Rosen er en skål, sier dette diktet, "die nichts enthält als sich."¹⁴⁸ Rosen kan ikke *gi* oss noe, men den er helt fylt av sin egen være. Fordi den er så helt og holdent *i* sitt eget kretsløp av full i-seg-selv-være og åpenhet, kan dens "Sich-enthaltend" virke inn på verden: "die Welt da draußen / und Wind und Regen und Geduld des Frühlings / und Schuld und Unruh und verummtes Schicksal"¹⁴⁹ – alt dette formår rosen "in eine Hand voll Innres zu verwandeln. // Nun liegt es sorglos in den offenen Rosen."¹⁵⁰ I den orfiske konteksten er "være", som vi har sett, knyttet like mye til døden som til livet, like mye til det usynlige som det synlige, så at alt blir "sorgløst" i rosenkålen, ligner absolutt på en orfisk forvandling. Dette diktet kan godt, i likhet med "Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen", leses som en forløper for Rilkes orfiske poesi. Og når Sonett 1.V så beveger seg videre, er ordvalget påtakelig: "Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale / um ein paar Tage manchmal übersteht?"¹⁵¹ Skjønt det er rosens flyktighet som vektlegges i dette diktet, ville den ikke vært orfisk, hvis den i sitt knappe liv ikke også var åpenhet og helhetlig være i ett. Rosens liv er, i motsetning til menneskets, veldig kort, men dens vesen er, igjen i motsetning til menneskets ("Sein Sinn ist Zwiespalt"), uten frykten og begjærets begrensinger. Den er "Aufgehn ohne Ende"¹⁵², som det står i "Die Rosenschale", og når den visner, er ikke nødvendigvis dens vesen dødt. Døden har vært der hele tiden, som en del av dens orfiske være, og når blomsten blir borte, kan Orfeus like godt bli igjen et par dager. Han overskrider alle fysiske begrensninger.

Skjønt, Orfeus *må* forsvinne, slik diktets stemme forkynner:

¹⁴⁷ Rilke, *Die Gedichte*, 477.

¹⁴⁸ Ibid., 478.

¹⁴⁹ Ibid., 479.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ "Er ikke bare dét stort, at han av og til / lever et par dager lenger enn rosenkålen?" (Linje 7 og 8)

¹⁵² Rilke, *Die Gedichte*, 477.

O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!
 Und wenn ihm selbst auch bange, daß er schwände.
 Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
 Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.
 Und er gehorcht, indem er überschreitet.¹⁵³

Hvis Orfeus må svinne når rosen visner – er han i så fall en slags vegetasjonsguddom? En fruktbarehetsgud som er nærværende i verden når naturen står i blomst, og som går ned i dødsriket om høsten? Etter lesningen av de foregående sonettene, er det klart at Rilkes Orfeus ikke er identisk med "livskraften" i naturen. Eller – betydningen av en slik livskraft må i så fall omvurderes. For det vi mennesker anser for å være rent "liv" i naturen, er, ifølge Rilke, mer sammensatt enn som så. På den andre siden av naturen, slik han beskrev det i "Erlebnis", er alle ting "gewürzt mit Abschied." Hvis Orfeus *er* rosen, så *er* rosen like mye "død", som den er "liv". Når rosen visner og Orfeus forsvinner, er det bare hans nærvær i den sansbare verden som blir borte. Hans vesen er derimot like virksomt som alltid. Det er dette vi må forstå. Det er derfor han svinner fra vår synlige verden: For at rosen skal kunne leve som "Aufgehn ohne Ende" i oss, som erindring, som usynlig-synlig, som død-i-livet og liv-i-døden. Det vi ser på som "liv" i vår verden, er bare én del av den virkelige helheten. "Die wahre Lebensgestalt reicht durch *beide* Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide"¹⁵⁴, som Rilke skrev i brevet til Hulewicz. Den orfiske væren, som er den virkelige sangen i 1.III, kan ikke begrenses av det dennesidige, av livets temporære utstrekning. Orfeus må overskride for å følge det store kretsløpet av liv og død. Lyren ble en portal for dette orfiske spranget i 1.III, og i denne sonetten er strengene blitt et gitter – uten at dette hindrer overskridelsen. Men hva Orfeus er redd for, og hva han adlyder idet han overskrider, er ennå ikke helt klart.

2.5. Sonett 1.VI

I den antikke myten er Orfeus et dødelig menneske¹⁵⁵ som besøker dødsriket og kommer levende tilbake. Når poeter, som Ovid, gjens forteller myten som et eventyr, er nettopp dette aspektet med på å gjøre historien fascinerende. Orfeus står ansikt til ansikt med de døde. Man

¹⁵³ "O hvordan han må svinne, så dere skal forstå! / Og han blir selv redd for at han svinner. / Idet hans ord overskrider det herværende, // er han allerede der, hvor dere ikke kan følge det. / Lyrens gitter tvinger ikke hans hender. Og han adlyder, idet han overskrider." (Linje 9-14)

¹⁵⁴ Rilke, *Briefe aus Muzot*, 332.

¹⁵⁵ Noen steder omtales han som en sønn av Apollon, men som oftest sies han å være en kongesønn. I gresk mytologi er halvguder uansett dødelige (som Tesevs, Orion, Herakles og andre).

finner lignende scener i både *Odysseen* og *Aeneiden*. For de troende orfikere har det også vært helt avgjørende at deres profet, som *menneske*, hadde tilgang til dødsrikets visdom, og kjente nøkkelen til livet etter døden. Rilke lar, som sagt, dette aspektet prege sin egen Orfeus. Men denne Orfeus trosser ikke den kosmiske orden som skiller levende fra døde – han følger snarere en slik orden; "Und er gehorcht indem er Überschreitet." Rilkes Orfeus er altså ikke et vanlig, dødelig menneske, som er stilt overfor en umulig oppgave:

"Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundiger böge die Zweigen der Weiden,
wer die Wurzel der Weiden erfuhr."¹⁵⁶

Han stammer fra begge riker, hvilket vi så at han er like fortrolig med både det dennesidige og det hinsidige. Dette kan kanskje hjelpe oss til å forstå hvorfor han, i tiende linje av 1.V, kan sies å være redd, idet han sviner fra verden: "Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände." Spørsmålet som innleder 1.VI er formulert som en reaksjon på nettopp denne uklarheten. For hvis han faktisk hørte helt hjemme blant de levende, hvis han var en "Hiesiger", så ville det bare være rett og rimelig at han skulle kjenne frykt idet han forlot de levendes sfære. Men det er heller ikke slik at han helt og holdent tilhører det hinsidige. Sammensmeltningen av det fysiske og det usynlige i første sonett skjedde ikke slik at det immaterielle fikk noen forrang – treet var fortsatt tre, dyrene var fortsatt dyr. Så fordi Orfeus også er fortrolig med livet og det dennesidige, frykter han sin egen forsvinning, slik de levende gjør. Allikevel går han inn i døden, det hinsidige, og han gjør dette mens han adlyder, "gehorcht". I dette ordet ligger også "hören", lytte, slik det norske "adlyde" også impliserer at man er "lydig"; at man altså lytter. Hva er det så Orfeus lytter til? Han lytter naturligvis til sin egen sang, for denne sangen er et ubrutt, helhetlig kretsløp – fra munn til øre, fra det indre til det ytre, fra det synlige til det usynlige, fra det dennesidige til det hinsidige. Den delen av Orfeus som er dennesidig, adlyder sin egen overskridelses lov, slik den virker i den orfiske sang-væren. "Indem sein Wort das Hiersein übertrifft / ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet." Idet han overskrider, er han *allerede* på den andre siden – han mottar sin egen overskridende sang i det hinsidige, slik den hinsidige delen av hans natur befordre overskridelsen.

¹⁵⁶ "Er han en dennesidig? Nei fra begge / riker vokste hans vide natur. / Vidjenes grener ville bøyes mer kyndig / av den som også kjente vidjenes røtter." (Sonett 1.VI, linje 1-4)

I lys av dette kan det muligens bli lettere å forstå bildet med vidjenes grener og røtter, som i utgangspunktet kan virke litt uklart. Når det står i linje 2 at Orfeus' "weite Natur" har vokst, så er det nærliggende å se for seg et tre. Vidjetrær har som oftest en svært bred krone, for de lange grenene strekker seg ikke rett oppover, men brer seg vidt ut fra stammen. Rilke oppretter med andre ord en sammenheng mellom Orfeus' natur og vidjen. Dertil er vidjens grener svært krumme; de bøyer seg ned slik at løvverket nærmest berører den jorden som treet vokste fra. Dette gir treet en figur som gjerne kan minne om et annet av Rilkes favorittmotiver – fontenen. Treet form er tilnærmet et kretsløp; fra røttene stiger stammen opp over bakken, helt til grenene deler seg og bøyer seg nedover, tilbake til utgangspunktet. Så den som er mest kyndig til å bøye vidjegrenene, og som samtidig *erfarer* røttene, er vidjen selv. Slik blir dette treet et særlig godt bilde på den orfiske kretsløpet. Grenene strekker seg nedover, og denne bevegelsen er allerede bestemt av det som skjer under jorden, i det "hinsidige". Det finnes imidlertid et annet, noe mer håndgripelig fortolkningsplan i dette bildet. Ordet "Weide" kommer, ifølge *Grimms Wörterbuch*, fra det gammelhøytyske "wîda", som betyr "bøyeelig". På grunn av grenenes seighet og elastisitet, har de vært brukt til å tilvirke en rekke forskjellige bruksgjenstander. Så den som bøyer vidjenes grener, uten først å ha erfart vidjenes røtter, er mennesket. Og mennesket bøyer grenene av nyttehensyn. Men hvis vi hadde kjent den andre siden av naturen, slik Orfeus gjør, da hadde vi kunnet bøye grenene med kyndighet – hvilket vil si at vi kanskje kunne ha tilvirket den orfiske lyren, som en portal for overskridelse. I sonett 1.XVII beskrives en gren som nettopp "biegt sich zu Leier."¹⁵⁷

I andre strofe fremsettes enda et imperativ: "Geht ihr zu Bette, so laßt auf dem Tische / Brot nicht und Milch nicht; die Toten ziehts –."¹⁵⁸ Dette låter umiskjennelig som folkelig, bondsk visdom, noe som sikkert er intensjonen. For i den gamle folkløren er jo nettopp skrømt og gjenferd – forfedrenes ånder – en selvfølgelig del av menneskenes tilværelse på jorden. Rilke, som i brevet til Hulewicz hevder at livet ikke egentlig er avgrenset fra døden ("Die wahre Lebensgestalt reicht durch *beide* Gebiete ..."), bruker dette folkløre-pregede bildet for å understreke at vår synlige, sansbare verden også står åpen for innslag av det usynlige og det hinsidige. Allikevel underslår han ikke det faktum at døden, og de døde, fremstår som fryktinngytende for menneskene. De døde tilhører tross alt den delen av virkeligheten som vi ikke har direkte tilgang til, de røttene vi ikke har erfart – derfor er deres

¹⁵⁷ "bøyer seg til en lyre." (Sonett 1.XVII, linje 14)

¹⁵⁸ "Går du til sengs, så la ikke brød og melk / stå fremme på bordet; det lokker de døde –." (Linje 5 og 6)

nærvær faretruende. De påminner oss om vår egen knappe frist. Men med Orfeus er det annerledes:

"Aber er, der Beschwörende, mische
unter der Milde des Augenlids

ihre Erscheinung in alles Geschaute;
und der Zauber von Erdrauch und Raute
sei ihm so wahr wie der klarste Bezug."¹⁵⁹

Melken og brødet er ikke ment å være lokkemidler for de døde, men de *blir* det. Mennesket påkaller uforvarende de døde, fordi det lar den sansbare verden – her representert ved mat – forsømmes. Det som utelates fra vårt kretsløp, vår sansning av verden, overlates samtidig til det hinsidige. Og når vi så kommer tilbake til det, vil det bære preg av dødens nærvær – melken og brødet vil, i konkret forstand, ha blitt dårlig. Dette blir en kilde til frykt for mennesket, som derfor oppretter skillet mellom seg selv og døden. Men Orfeus er "der Beschwörende", som bevisst påkaller de døde, og han kan blande det usynlige ("unter der Milde des Augenlids") med det synlige. De døde, det hinsidige, er kontinuerlig til stede i virkeligheten. At Rilke innfører legeplantene jordrøyk og vinurt i diktet, styrker det folkloristiske preget, men gir dertil enda et eksempel på det usynliges innslag i vår verden: Disse plantenes legende "Zauber", er det ved dem vi ikke kan se og berøre, men som allikevel er tilstede og virksomt i verden. For Orfeus er det ikke noe skille mellom plantenes fysiske og usynlige egenskaper, mer enn det er noe virkelig skille mellom livet og døden.

Nichts kann das gültige Bild ihm verschlimmern;
sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern,
rühme er Fingerring, Spange und Krug.¹⁶⁰

De gjenstandene som kommer fra gravene, kan sammenlignes med melken og brødet som står ute mens vi sover; de er ikke lenger innenfor sansenes rekkevidde. Dertil er gravgodset ikke lenger *ment* å være en del av vår verden, men allikevel eksisterer det, løsrevet fra de funksjoner og formål det hadde blant de levende. Hvis gjenstandene på et tidspunkt blir hentet opp fra graven, vil de fremstå som uhyggelige og skremmende for menneskene. Å hylle disse gjenstandene, er en orfisk handling.

¹⁵⁹ "Men han, som besverger dem, blander, / under øyelokkenes mildhet, / deres fremtoning med alt som er sett; / og tryllekraften i jordrøyk og vinrute / er like sann for ham, som den klareste ting." (Linje 7-11)

¹⁶⁰ "Intet gyldig bilde kan skremme ham; / var de fra gravene, var de fra hjemmene, / hyller han ring, spenne og krukke." (Linje 12-14)

2.6. Sonett 1.X

"Rühmung" – hyllest, lovsang – er, innenfor denne paramtyologien, en orfisk handling. Eller, for å være mer presis, den *blir* orfisk, når sangen også omfatter de delene av virkeligheten hvor døden har innpass. Mennesket vil kanskje finne det naturlig å besynge sin elskede eller rosens liv, men denne form for sang vil – slik det ble forklart i 1.III – være besmittet av "Werbung", og vil ikke kunne bli en del av det ubrutte orfiske kretsløpet. Hvis mennesket derimot belager seg på nettopp å hylle de delene av virkeligheten hvor døden er ubestridelig nærværende, så vil man kunne nærme seg den orfiske sangen. Det er her det dødelige menneskets orfiske potensial ligger, slik det blir klart av den første strofen i 1.VII:

"Rühmen, das ists! Ein zum Rühmen Bestellter,
ging er hervor wie das Erz aus des Steins
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche Kelter
eines den Menschen unendlichen Weins."¹⁶¹

Orfeus hyller både graven og hjemmets gjenstander – dette er en orfisk handling som mennesket også kan utføre. Mennesket kan ikke følge Orfeus i hans sprang og overskridelser, men det *kan* vende bevisstheten mot "der ungeheuere heile Kreis-Lauf des Lebens und Todes". Den som kan prise og hylle selv dødens nærvær, vil, på tross av sitt forgjengelige hjerte, frembringe "uendelig vin" for menneskene. Dette mennesket er, som det heter i sonettens siste strofe, "einer der bleibenden Boten, / der noch weit in die Türen der Toten / Schalen mit rühmlichen Früchten hält."¹⁶² I motsetning til den flyktige Orfeus, er det hyllende mennesket en *blivende* – altså i det herværende – budbringer, som allikevel er i berøring med det hinsidige. De fruktene som holdes frem i dødsriket, er fortsatt "rühmlich", slik at lovsangeren også bringer bud fra de levende til de døde. I motsetning til det mennesket som forsømte melken og brødet i 1.VI, og som uforvarende tiltrakk seg skrømtene, vil den "hyllende" se verdens sansbare ting som prisverdige, selv i de dødes nærvær.

De to neste sonettene er også viet hyllesten. I 1.VIII beskrives forholdet mellom hyllesten og klagen: "Nur im Raum der Rühmung darf die Klage / gehn, die Nympe des geweinten Quells".¹⁶³ Klagesangen må ha sitt utspring i lovsangen, fordi døden ikke skal

¹⁶¹ "Hyllest, dét er saken! En som er kallet til hyllest / går som malmåren fra stenens / taushet. Hans hjerte, o forgjengelige perse / for en menneskets uendelige vin." (Sonett 1.VII, linje 1-4)

¹⁶² "en av de blivende budbringere / som holder, langt inn i de dødes porter, / skåler med prisverdig frukt." (Linje 12-14)

¹⁶³ "Bare i hyllestens rom får klagen / gå, nymfen av gråtens kilde" (Sonett 1.VIII, linje 1 og 2)

beklages *i seg selv*, men må sees som en del av "die große Einheit", som Rilke skrev om i brevet til Hulewicz. Og i neste sonett, 1.IX, beskrives igjen lovsangens betingelser:

"Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren."¹⁶⁴

Lovsangen må eksistere innenfor den helheten som skyggene og døden også er en del av. Disse befordringene er utvetydige, og den orfiske forkynnelsen som har preget de foregående sonettene, får sitt kanskje klareste uttrykk når diktet avsluttes: "Erst in dem Doppelbereich / werden die Stimmen / ewig und mild."¹⁶⁵ Dette "Doppelbereich" må leses som en sammenfatning av de "beiden / Reichen" som var jordsmonn for Orfeus "weite Natur" i 1.VI. Lovsangeren som løfter "Schalen mit rühmlichen Früchten" inn i dødsrikets porter, nærmer seg det dobbelte riket av liv og død. Det er imidlertid ikke før i den tiende sonetten at Rilke selv forsøker seg på den typen "Rühmung" som han har beskrevet i de foregående diktene. Etter alle de forskjellige imperativer og postulater om livet og dødens enhet, er dette den første sonetten som iverksetter den orfiske poetikken – her besynges steder hvor døden tydelig trer frem for de levendes blikk: Antikke sarkofager.

Sonett 1.X er riktignok ikke det første diktet Rilke skrev med sarkofager som motiv. I *Neue Gedichte* finner man sonetten "Römische Sarkophage", som er en tydelig forløper. Ettersom de romerske sarkofagene ikke ble gravet ned i jorden, men snarere befant seg i mausoleer eller gravbyer, har de, opp gjennom århundrene, tjent forskjellige formål for de levende. I dette diktet beskrives sarkofagens endring fra kiste – hvor "in langsam sich verzehrenden Gewändern / ein langsam Aufgelöstes lag"¹⁶⁶ – til vannkar. I sonettens siste tersett – som er voltaen, og som viser at Rilke tok seg friheter med sonettformen lenge før *Die Sonette an Orpheus* – står det: "Da wurde von den alten Aquädukten / ewiges Wasser in sie

¹⁶⁴ "Kun den som hever lyren / også under skyggene, / kan ane den evige lovsang / og skjenke sin egen. // Kun den som spiser med de døde / av deres valmuer, / vil ikke siden miste / den mykeste tonen." (Sonett 1.IX, linje 1-8)

¹⁶⁵ "Først i det dobbelte riket / blir stemmene / evige og milde." (Linje 12-14)

¹⁶⁶ Rilke, *Die Gedichte*, 449.

eingelenkt –: / das spiegelt jetzt und geht und glänzt in ihnen."¹⁶⁷ Et lignende bilde presenteres i første strofe av 1.X:

"Euch, die ihr nie mein Gefühl verließt,
grüß ich, antikische Sarkophage,
die das fröhliche Wasser römischer Tage
als ein wandelndes Lied durchfließt."¹⁶⁸

Det er verdt å bemerke at dette diktet er det første siden 1.II, hvor et talende subjekt trer frem. Men der det i andre sonett dreide seg om en internalisering av den orfiske åpenbaringen – slik at skillet mellom guden og det dødelige enkeltmennesket ble aksentuert – foretar subjektet her en bevisst erindring. Nå skal det naturligvis ikke hevdes at diktets "jeg" kan leses som "Rilke" – skjønt diktet åpenbart bygger på hans interesse for, og opplevelse av antikke sarkofager – men dette subjektet trer frem som erindrende og resonerende. Subjektet i 1.II var derimot i en tilstand av åpenhet mot noe helt nytt og ukjent. Sagt med andre ord; sonett 1.X fremstår som et tankedikt, med utgangspunkt i konkrete, gjenkjennelige gjenstander, og diktets stemme kan simpelthen leses som et subjekt som har sett og reflekterer over gamle sarkofager. Dette er imidlertid en vesentlig forskjell – den orfiske åpenbaringen kommer, likesom "Weltinnenraum"-opplevelsen, utenifra og uten forvarsel, men lovsangen, hyllesten, er derimot en bevisst viljesakt. Lovsangeren må selv velge å løfte lyren, også under skyggene. Så når diktets stemme henvender seg til sarkofagene, innebærer dette en konsentrasjon om noe som eksisterer i subjektets minne og følelser: "Euch, die ihr nie mein Gefühl verließt". At likkistene bevisst påkalles, og får en slik vennskapelig hilsen, som den i sonettens to første linjer, tilsier at dette diktet er tenkt som en lovsang etter de orfiske "regler".

I diktet "Römische Sarkophage" finner Rilke en analogi mellom mennesket og sarkofagene. Kanskje er det slik, står det i første strofe, at "Drang und Haß / und dies Verwirrende in uns"¹⁶⁹ bare blir værende en liten stund, slik liket i sarkofagen til slutt forsvinner, og "ewiges Wasser" flommer inn, for formodentlig å speile en høyere virkelighet. Når det samme motivet presenteres i første strofe av 1.X, er det derimot uten noen slik sammenligning – her fokuseres det helt og holdent på sarkofagene. Og det er klart at disse dødens gjenstander allerede har gjennomgått den forvandlingsprosessen som beskrives i "Römische Sarkophage": "die das fröhliche Wasser römische Tage / als ein wandlendes Lied

¹⁶⁷ Ibid., 450.

¹⁶⁸ "Dere, som aldri forlot mine følelser / hilser jeg, antikke sarkofager, / som det lystige vannet fra de romerske dagene / flyter gjennom lik en forvandlende sang." (Sonett 1.X, linje 1-4)

¹⁶⁹ Rilke, *Die Gedichte*, 449.

durchfließt." De er synlige og utvetydige påminnelser om dødens nærvær, men de er særlig verdifulle for diktets jeg, fordi de nå også er noe *annet*. De er en del av et større kretsløp, for vannet flyter *gjennom* dem. Altså, for diktets jeg blir de "gjenbrukte" sarkofagene et bilde på den ubrytelige sammenhengen mellom liv og død. Vannet sammenlignes dertil med "ein wandelndes Lied", noe som, i det minste i denne sammenhengen, har helt tydelige orfiske konnotasjoner. For hva er det som forvandles? Selve gjenstandene forblir like av utseende – betrakteren vil fortsatt gjenkjenne sarkofagene som likkister – men de er nå åpne for en større virkelighet; de har blitt integrert i livets sammenhenger.

I andre strofe påkalles en annen variant av disse "forvandlede" sarkofagene:

"Oder jene so offenen, wie das Aug
eine frohen erwachenden Hirten,
– innen voll Stille und Bienensaug –
denen entzückte Falter entschwirrt",¹⁷⁰

Her er det snakk om sarkofagene i den berømte romerske gravbyen Alyscamps i nærheten av Arles, slik Rilke selv har forklart.¹⁷¹ Disse kistene har gjennomgått en forvandling av en annen art, for de har ikke blitt hentet inn igjen i menneskenes hverdag. Det er derimot naturen, blomster og insekter, som har tatt bolig her, og som innfører livets kretsløp i det som tidligere var avstengt og lukket. Igjen blir *åpenheten* sentral, slik den var i de to første sonettene; at sarkofagene er åpne, betyr at de tar del i den store helheten. Før var de lukket, og inneholdt døden, og deres utseende og vesen kunne betvinge de levende med frykt – slik at menneskene igjen avstengte seg fra livet og dødens kretsløp. De var rett og slett pregnante eksempler på den før-orfiske virkeligheten. Motsatt er de nå *orfiske* eksempler: Deres utseende og fysiske natur forblir uendret, mens deres vesen – deres åpenhet – gjenspeiler den store helheten som Orfeus også representerer.

Sammenhengen med de første sonettene blir enda mer eksplisitt i første tersett: "alle, die man dem Zweifel entreißt, / grüß ich, die wiedergeöffneten Munde, / die schon wußten, was schweigen heißt."¹⁷² Tausheten møtte vi allerede i første strofe av 1.I ("Und alles schwieg"), og "Zweifel" må kunne føyes til "Angst und List", som en av den før-orfiske virkelighetens begrensninger. Bevegelsen fra det avstengte og lukkede til taushet, og siden til

¹⁷⁰ "Eller de som er så åpne, som øyet / til en lykkelig våknende hyrde, / – på innsiden fulle av stillhet og døvnese – / som henrykte sommerfugler fløy ut av." (Linje 5-8)

¹⁷¹ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, 93.

¹⁷² "Alle de som tvilen har forlatt / hilser jeg, de gjenåpnede munnar / som allerede vet hva taushet betyr." (Linje 9-11)

åpenhet, finnes i både den orfiske åpenbaringen (dyrenes forvandling) og i sarkofagene. Tausheten, slik den ble presentert i 1.I, er forstadiet til den lyttende åpenheten. Taushet, eller fortielse ("Verschweigung"), betyr en tilbakeholdelse av de "dunklestem Verlangen" som gjør den menneskelige være utilstrekkelig og ørkesløs. Derfor kan man kontrastere sarkofagenes munner, "die schon wußten, was schweigen heißt", med den forelskede hvis stemme støter munnen opp ("wenn auch / die Stimme dann den Mund dir aufstößt") i 1.III. Den menneskelige sangens "Werbung", gjør det umulig for mennesket å ta del i den *virkelige* sangen ("Gesang ist Dasein"), men sarkofagene har lært taushetens betydning – og deres være, deres "sang", er derfor en manifestasjon av den orfiske åpenheten.

I 1.III ble skillet mellom Orfeus og mennesket introdusert med absolutt klarhet. Og selv om lovungen ("Rühmung") har blitt oppsatt som et oppnåelig orfisk ideal, forblir dette skillet inntakt. Mennesket ansees ikke å ha direkte tilgang til den orfiske være, slik det blir klart når denne lovsangen til sarkofagene slutter: "Wissen wirs, Freunde, wissen wirs nicht? / Beides bildet die zögernde Stunde / in dem menschlichen Angesicht."¹⁷³ Spørsmålet er altså om vi mennesker vet hva det vil si å tie. Men hva som menes med "die zögernde Stunde", er kanskje ikke åpenbart. Leisi tolker det slik: "'Beides', das Wissen und das Nichtwissen, ist dem Menschen eigen, und der Zwiespalt läßt ihn in seinen Entschlüssen 'zögern'."¹⁷⁴ "Sein sinn ist Zwiespalt" ble det slått fast i tredje linje av 1.III. Og denne dype splittelsen, i sinn og vesen, kommer til uttrykk i menneskets nøling, som igjen avtegner seg i våre ansikter. Vi vet hva det vil si å tie, fordi vi i øyeblikk står åpne for en større virkelighet, for "Weltinnenraum", men samtidig er vi betinget og begrenset av frykt, lengten, begjær og tvil. Dette skillet overfører menneskene også på verden, idet vi anser "liv" og "død" for å være absolutt selvstendige kategorier.

Diktets jeg, den orfisk-inspirerte lovsangeren, vil vise frem dødens nærvær i verden, uten å skape fryktingytende bilder – for derved å bryte ned skillene i menneskesinnet. Den som vet hva taushet innebærer, vil ikke frykte døden – dette kan forsøksvis være en enkel oppsummering av diktets budskap. I dette aner man også innflytelsen fra Johan Jakob Bachofen, som jeg i første kapittel trakk frem som en av de viktigste kildene til Rilkes kunnskaper om orfismen. Bachofen mente at antikkens mysteriekulter, derunder orfismen, bevisst brukte gravutsmykningens symbolikk for å oppheve et skille i menneskesinnet: "Einerseits Wehmut, Klage, Schmerz über den steten Untergang alles Lebens, andererseits die

¹⁷³ "Vet vi det, venner, vet vi det ikke? / Den nølende timen danner begge / i det menneskelige ansiktet." (Linje 12-14)

¹⁷⁴ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, 94.

Zuversicht der Unsterblichkeit, welche die Trauer verbannt."¹⁷⁵ Tanken er at den jordiske tilværelsens stadige vekslings mellom liv og død, skulle gå opp i en høyere enhet, og at mysteriekultene kunne gi menneskene innsikt i denne tilstanden. Og det er nettopp i gravkamrene, i nærvær av døden og tausheten, at mysteriekultens mytiske eksegese av dødens symboler skulle gi menneskene håp om gjenfødelse i "der höhern Lichtwelt".¹⁷⁶ Rilke bebuder ingen udødelighet, og ingen tilværelse i en høyere "lysverden" for enkeltmennesket, men at han lar sarkofagene være symboler på en væren som fortsetter *etter* døden og tausheten, tyder på en ikke helt ubetydelig påvirkning fra Bachofen. I dette figurlige gravkammeret for Wera Ouckama Knoop, har sarkofagene selv blitt diktet inn i den paramytologiske "utsmykningen" – og som dødssymboler gis de nytt innhold av Rilkes orfiske "Rühmung".

2.7. Sonett 1.XI

Det er i den ellevte sonetten det skjer, ifølge Paul de Man. Dette er et av stedene hvor Rilkes "radical summons to transform our ways of being in the world"¹⁷⁷ uvilkårlig går opp i sømmene, og viser seg å være "premature and illusory".¹⁷⁸ Dertil vil de Man hevde at 1.XI er spesiell, fordi man her må kunne anta at Rilke *selv* avslører sin egen tvil og bristene i sitt eget prosjekt. Hvis han har rett i dette, vil en slik "bekjennelse" fra poeten selv bære særlig vekt, ettersom den inntreffer i det verket hvor Rilke er aller mest forkynnende og bekreftende – *Die Sonette an Orpheus*. For i motsetning til de andre diktene i denne syklusen, som ofte er svært klare i sitt budskap og sine "fervent promises"¹⁷⁹, er den ellevte sonetten "very resistant to interpretation"¹⁸⁰. På grunn av en indre motsetning i diktet, lar det seg ikke gjøre å lese den som ren og direkte forkynnelse av menneskelivets forvandling: Mens diktets første del postulerer den samme enhet mellom menneske og verden som man finner uttrykt eksempelvis i syklusens to første sonetter, skal denne enheten i diktets andre del bli avslørt som løgn og bedrageri: "the figure's truth turns out to be a lie at the very moment when it asserts itself in the plentitude of its promise."¹⁸¹ Skulle denne påstanden vise seg å stemme, vil det, slik Paul de Man argumenterer, sette Rilkes orfiske prosjekt på spill.

¹⁷⁵ Bachofen, *Mutterrecht und Urreligion*, 250.

¹⁷⁶ Ibid., 249.

¹⁷⁷ de Man, *Allegories of Reading*, 24.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid., 54.

¹⁸⁰ Ibid., 51.

¹⁸¹ Ibid., 55.

Om denne sonetten "motsetter" seg tolkning eller ikke – den første strofen gir i alle fall ikke noen umiddelbart klar mening:

"Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild 'Reiter'?
Denn dies ist uns seltsam eingeprägt:
dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,
der ihn treibt und hält und den er trägt."¹⁸²

Wolfram Groddeck – som i sin lesning av diktet langt på vei synes å dele Paul de Mans oppfatning – gjør følgende bemerkninger:

"Wenn man dem deiktischen Gestus des ersten Verses folgt und wirklich in den 'Himmel' sieht, so wird freilich ein Dilemma sichtbar, denn es gibt offensichtlich kein 'Sternbild' am Himmel, das 'Reiter' heißt. Die rhetorische Frage zu Beginn des Gedichtes müßte also verneint werden, aber diese Verneinung würde das ganze Gedicht negieren. Umgekehrt tilgt die Bejahung der Frage die behauptete Referenzialität des Textes und signalisiert das Einverständnis des Lesers, daß das Gedicht auf nichts außer auf sich selbst hinweist."¹⁸³

Fordi andre linje begynner så bekreftende med konjunksjonen "Denn", må det retoriske spørsmålet om stjerne tegnet ha et bekreftende svar. Og ettersom det virkelig ikke finnes noe stjerne tegn som kalles "Rytteren", blir det følgelig klart at diktet ikke henviser til noen virkelighet utenfor seg selv. Stjernebildet "Reiter" og sonett 1.XI er, ifølge Groddeck, identiske. Skjønt, denne logikken er ikke helt uangripelig. For det første kan man tenke seg at spørsmålet ikke er retorisk i det hele tatt, men snarere er et slags "hvorfor". Kanskje *burde* det ha vært et stjerne tegn som het "Rytteren", nettopp fordi "dies ist uns seltsam eingeprägt"? I så fall blir man minnet på det enkle faktum at stjernenes sammensetninger overhodet ikke *har* navn, men at det er menneskene selv som har projisert sine mytologiske figurer på nattehimmelen. Det er med andre ord ikke et spørsmål om hvorvidt språket her referer til den virkelige stjernehimlen eller ikke, men en henvisning til hvordan menneskene alltid har sett stjernene gjennom et mytologisk filter. Og den "mytologien" vi må forholde oss til her, er selvfølgelig Rilkes egen Orfeus-myte, slik den diktes frem og utvikles i sonettene. Derfor blir det uholdbart å lese diktet som hermetisk lukket og selvrefererende – her må man, som i de andre sonettene, anerkjenne åpninger mot den sykliske helheten. For skjønt Groddeck med

¹⁸² "Se mot himmelen. Er det ikke et stjerne tegn som heter "Rytteren"? / For dette er selsomt preget i oss: / Denne jordens stolthet, og en Annen, / som driver den og holder den og som den bærer." (Sonett 1.XI, linje 1-4)

¹⁸³ Wolfram Groddeck, "Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild "Reiter"?" i *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, red. Wolfram Groddeck. (Stuttgart: Reclam, 1999), 208.

rette kan hevde at ordet "Reiter" er et fremmedlegeme i diktskyklusen¹⁸⁴, så har ordet "Sternbild" allerede inntatt en sentral plass i et tidligere dikt. Sonett 1.VIII, det diktet som har "die Klage" som motiv – "die Nympe des geweinten Quells" som bare får gå "im Raum der Rühmung" – slutter slik: "Aber plötzlich, schräg und ungeübt, / hält sie doch ein Sternbild unsrer Stimme / in den Himmel, den ihr Hauch nicht trübt."¹⁸⁵ Groddeck nevner denne koblingen forbigående mot slutten av sin egen lesning,¹⁸⁶ når han skal plassere 1.XI i den sykliske sammenhengen, men en så kort bemerkning synes ikke å være tilstrekkelig. Det er tross alt bare to sonetter mellom klagesangens stjernetegn og stjernetegnet "Rytteren". Det stjernetegnet som diktets stemme ser for seg i 1.XI, er altså knyttet til den menneskelige tilstanden; til klagesangen. Denne klagen finner naturligvis sted på jorden, blant menneskene, men det hender, slik diktet sier, at våre klagende stemmer plutselig blir til et stjernetegn. Da er det ikke lenger snakk om "klage", for sangen er hevet til himmelen, "den ihr Hauch nicht trübt." Bevegelsen går altså fra jorden, hvor menneskene beklager sin tilstand, til himmelen, hvor de plutselig kan gjenkjenne et bilde av den samme tilstanden – men som ikke lenger *er* denne tilstanden. Dette må være ett av de øyeblikkene når mennesket kan ta del i et større kretsløp – når den menneskelige klagesangen heves til himmelen, og derfra stråler tilbake til mennesket, som noe *annet enn* klage. Dette bildet, slik det opptrer i 1.VIII og 1.XI, er således dobbelt – på den ene siden viser det til mennesket under den virkelige nattehimmelen ("Sieh den Himmel"), mens det samtidig viser til behovet for å se sin egen jordiske væren som en mytisk størrelse ("Heißt kein Sternbild "Reiter"?"). Slik sett tar Groddeck egentlig ikke feil når han sier at stjernetegnet "Rytteren" først og fremst viser til sonetten selv. Skjønt, det viser til diktet, ikke som retorisk struktur eller "eine Ironie von Referenzialität"¹⁸⁷, men som et moment i denne spesielle orfiske myten – som klagesang "im Raum der Rühmung".

Hva er det så som er preget så selsomt i oss? Gitt at det er en "rytter" vi ser etter, så må "dieser Stolz aus Erde" leses som hesten, mens "ein Zweiter" er rytteren i himmelen, som både driver fremover og holder tilbake, og som igjen bæres av jordens stolthet. Groddeck forklarer den store forbokstaven i "Zweiter" slik:

"Das Zahlwort "Zweiter" ist aber nicht adjektivisch zugeordnet, also nicht etwa als ein "zweiter Stolz", sondern es ist – das zeigt die Großschreibung an – als Absolutes

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ "Men plutselig, skjevt og uøvd, / holder hun allikevel et stjernetegn av våre stemmer / i himmelen, som ikke formørkes av hennes pust." (Sonett 1.VIII, linje 12-14)

¹⁸⁶ Groddeck, "Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild "Reiter"?", 218.

¹⁸⁷ Ibid., 209.

gesetzt. [...] Der Mensch als ein absoluter "Zweiter" definiert sich über das "Tier", das er "treibt und hält" und von dem er "getragen" wird."¹⁸⁸

Gitt at det ikke dreier seg om "en annen stolthet", men "en Annen", så blir spørsmålet – hva betegner denne "Zweiter"? En rytter er jo et menneske, og det vil er derfor være naturlig å identifisere det tenkte stjernetegnet "Reiter" med et direkte symbol for "mennesket". Men her er det viktig å huske at det er *både* "dieser Stolz aus Erde" og "ein Zweiter" som er preget i oss; både "hesten" og "rytteren". Og ettersom stjernetegnet er forbundet med klagesangen, vil det ikke være galt å si at det som anskueliggjøres, er menneskenes tilstand – vår "Zwiespalt". Mennesket ser ikke opp mot nattehimmelen for å se *seg selv*, men for å se den *delen* av seg selv, den mystiske "Annen", som kontrollerer tilværelsen, og som overskrider sine begrensninger. Samtidig er mennesket bundet til jorden, til "dieser Stolz aus Erde", til den før-orfiske tilværelsens "dyriske" stengsler og begrensninger. I tredje strofe av 1.IV lød det orfiske imperativet til menneskene: "Fürchtet euch nicht zu leiden, die Schwere, / gebt sie zurück an die Erde Gewicht." Menneskene bærer en byrde som ikke tilhører dem. Akkurat *hva* denne byrden består av, blir ikke forklart, men det er kanskje ikke for galt å lese den i forbindelse med "dieser Stolz aus Erde", ettersom den sies egentlig å tilhøre jorden. Menneskene tar således del i jordens stolthet, mens de samtidig kan se seg selv som en "Zweiter" – som noe større og friere. Og dette er en byrde som menneskene, i sin splittelse, selv må bære, skjønt de egentlig skulle være en *del* av den – slik den orfiske forkynneren i 1.VI ber menneskene om å erstatte sin jordiske byrde med "Aber die Lüfte ... aber die Räume ..." Skjønt, menneskets "Zwiespalt" er ikke lett å oppheve – den er "uns seltsam eingepägt."

I andre strofe videreutvikles stjernetegnet "Rytteren" som metafor:

"Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,
diese sehnige Natur des Seins?
Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt.
Neue Weite. Und die zwei sind eins."¹⁸⁹

Det som er "gejagt und dann gebändig" i denne sammenhengen, er åpenbart "hesten". Dette sammenlignes igjen med værens "senete" kvalitet. Groddeck ser helst at mennesket utelukkes helt fra denne sammenligningen: "Es ist das "Roß" das "gejagt und dann gebändigt" wird, nicht der "Mensch". Der "Mensch" ist auch hier nur "ein Zweiter", der die "Natur des Seins"

¹⁸⁸ Ibid., 210.

¹⁸⁹ "Er den ikke slik, jaget fremover og så holdt tilbake, / tilværelsens senete natur? / Vei og sving. Men et trykk forklarer / Nye vidder. Og de to er én." (Linje 5-8)

zwar "so" bestimmt, aber nicht "diese" ist."¹⁹⁰ Dette er i og for seg en skarp betraktning – mennesket kan, med sin språklige distanse, beskrive værens "natur", men *er* ikke denne. Skjønt, en viss moderasjon må til her. Mennesket er rett nok ikke fullstendig identisk med hesten, den jordiske stoltheten, men dette betyr på ingen måte at det er utestengt fra væren, fra "diese sehnige Natur des Seins". Allerede siden første sonett – hvor det dyriske og det menneskelige ble knyttet sammen i "dunklestem Verlangen" – har det gang på gang blitt hevdet at mennesket er underlagt den før-orfiske virkelighetens begrensinger: "Angst und List", "Begehr", "Werbung", "Zweifel" og så videre. Altså er mennesket heller ikke fullstendig identisk med den suverene rytteren. Grunnen til at mennesket også kan *beskrive* væren, er nettopp splittelsen – det er det vesen som både vet og ikke vet samtidig ("Beides bildet die zögernde Stunde / in dem menschlichen Angesicht", som det stod i forrige sonett), og som derfor kan gjenkjenne og beskrive en "væren" som i utgangspunktet er umiddelbar og språkløs. Dette er i det minste mulig når mennesket beveger seg innenfor den orfiske lovsangens domene, som det står i 1.VII: "Nie versagt ihm die Stimme am Staube / wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift."¹⁹¹ Og den beskrivelsen som gis her, må også leses på bakgrunn av den orfiske konteksten: I motsetning til Orfeus' ubegrensede og overskridende natur, er vår væren "senete", hvilket vil si – tøyelig, men bare til et visst punkt. Ernst Leisi vil lese adjektivet "sehnig" som en henspilling på "buestreng", "Bogensehne"¹⁹², noe som i så fall kan knyttes til syvende linje av fjerde sonett ("Bogen der Pfeile und Ziele von Pfeilen"), og som aksentuerer nettopp tøyeligheten. Det må også, i dette ordet, gå an å fornemme en gjenklang av verbet "sehnen", å lengte – som igjen setter dette bildet av væren i sammenheng med de tidligere nevnte før-orfiske begrensingene ("Werbung", "Begehr"). I alle tilfelle er det klart at det som er "sehnig" både muliggjør bevegelse og hemmer overskridelse – og således er dette enda et bilde som kontrasterer den orfiske og den menneskelige tilstanden.

I lys av dette trer syvende og åttende linjes mening tydeligere frem. Det er et kontinuerlig konfliktforhold mellom "hest" og "rytter": "Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt." De to vil ikke i utgangspunktet samme vei, men det er noe, et trykk fra denne "Zweiter", som binder dem sammen. Slik fører menneskets potensial for overskridelse tidvis inn i den åpenheten som er grunnlag for åpenbaringen av det orfiske kretsløpet: "Neue Weite. Und die zwei sind eins." I den første lille setningen ser man nøyaktig den samme bevegelsen

¹⁹⁰ Groddeck, "Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild "Reiter"?", 210.

¹⁹¹ "Aldri blir stemmen forhindret av støvet / når han gripes av det guddommelige forbilde." (Sonett 1.VII, linje 5 og 6)

¹⁹² Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, 96.

som har blitt beskrevet tidligere i syklusen: Dette er noe *nytt*, fordi gamle stengsler har falt bort – slik "eine Hütte kaum" av "dunklestem Verlangen" ble erstattet med "Tempel im Gehör" i slutten av 1.I, og slik sarkofagene i 1.X ble åpnet for å ta del i nye sammenhenger. Og når Rilke her velger å benytte seg av ordet "Weite", kan man ganske sikkert lese det i sammenheng med Orfeus' "weite Natur" fra 1.VI. Det "åpne" inntar, som vi har sett, en særdeles viktig plass i denne særegne orfiske mytologien, og man fornemmer ekkoet fra Rilkes beskrivelse av Alfred Schuler, den tidligere nevnte "idealleseren" for sonettene¹⁹³; et menneske som levde "im Offenen und Ganzen – in dem, was er das 'Offene' nannte und was der ungeheuere heile Kreis-Lauf des Lebens und Todes war".¹⁹⁴

Når "hest" og "rytter" beveger seg inn i denne åpenheten, hvor det ikke lenger oppstår konflikter mellom de to viljene, blir de forent – i alle fall for et øyeblikk. "Die zwei sind eins." Her blir man også minnet på kompleksiteten i det bildet som presenteres – det dreier seg tross alt ikke bare om menneskets "Zwiespalt", men også om jorden og stjernehimmelen, om klagesangen og "Raum der Rühmung". At jorden og stjernene skal bli "ett", virker uforståelig og overdrevet, med mindre man kjenner til den orfiske "mellomverden" fra de første sonettene; i 1.II opplever diktets subjekt "diese / fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese", og i 1.III, etter åpenbaringen, spørres det "wann wendet er / an unser Sein die Erde og die Sterne?" Svaret er: I de øyeblikkene når de gamle stengslene (frykten og begjæret) faller bort, og erstattes av en ny åpenhet. *Klagesangen* – klagen over menneskets tilværelse på jorden – gjenkjennes ("plötzlich" som det står i 1.VIII) på nattehimmelen, som en figur som synes å være helt løsrevet fra jorden og menneskene, men når jorden og himmelen "sind eins", avsløres klagen – og derfor også menneskelivet – som en del av det store kretsløpet. Dette kretsløpet, den fullstendig ubegrensede væren, er identisk med Orfeus' lovsang ("Gesang ist Dasein"), og "die Klage" må gå "im Raum der Rühmung".

Det er imidlertid slik, som vi allerede vet, at den opplevelsen av helhet og sammenheng – likesom tilgangen til den orfiske sang-væren – er flyktig for menneskene:

"Aber *sind* sie's? Oder meinen beide
nicht den Weg, den sie zusammen tun?
Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide.

Auch die sternische Verbindung trügt.
Doch uns freue eine Weile nun

¹⁹³ Se første kapittel, under 1.4.2.

¹⁹⁴ Rilke i brev datert 12.4.1923, sitert i Schnack, *Rilke Chronik*, 849.

der Figur zu glauben. Das genügt."¹⁹⁵

Menneskets "Zwiespalt" er fundamental. Den delen av mennesket som er bundet til jordens stolthet, som er begrenset av drifter og impulser, kan ikke inngå i noen egentlig symbiose med den "Annen", fordi denne, for å fullbyrde sin væren, må frigjøres helt fra de samme stengslene som definerer den jordbundne motparten. De er ikke identiske, mer enn jord og himmel, eller hest og rytter, er det. Dette skillet går dypt, og fantes allerede før "hest" og "rytter" fikk navn – før mennesket i det hele tatt fant på å se mot himmelen for å gjenkjenne sine mytologiske figurer i kosmisk størrelse. Stjernenes navn finnes bare blant menneskene. Som Rilke selv skriver i monografien *Auguste Rodin* fra 1903, idet han forklarer at Rodins verk er så stort at det har blitt navnløst; "wie eine Ebene namenlos ist, oder ein Meer, das nur auf der Karte einen Namen hat, in den Büchern und bei den Menschen, in Wirklichkeit aber nur Weite ist, Bewegung und Tiefe."¹⁹⁶ Denne samme erkjennelsen preger egentlig sonett 1.XI allerede fra første linje av, når det spørres etter et stjernetegn som heter "Rytteren". Ettersom stjernene faktisk ikke heter noe som helst, vendes oppmerksomheten snarere mot selve den mytologiske figuren, og hvordan denne billedliggjør den menneskelige tilstanden. Så når nederlaget inntreffer ("Auch die sternische Verbindung trügt"), betyr ikke dette at Rilkes orfiske myte også avsløres som juks – for denne myten *innebefatter* allerede erkjennelsen av naturen og stjernehimmelens navnløshet. Slik er det heller ikke riktig å si at det i denne sonetten bebudes en grunnleggende, varig forvandling av menneskelivet, ettersom myten hele tiden forholder seg til menneskets "Zwiespalt". Det er imidlertid slik at mennesket – når "die Klage" holder "ein Sternbild unsrer Stimme / in den Himmel" – finner sin nødtørftige og usikre tilstand gjenspeilet i de navnløse stjernenes figurer; noe som ikke opphever navnløsheten og splittelsen for godt, men som for et øyeblikk åpenbarer en sammenheng som er så stor at den omfatter stjernene og jorden, livet og døden.

"Doch uns freue eine Weile nun / die Figur zu glauben. Das genügt." Paul de Man leser disse siste linjene som "a disenchanted concession"¹⁹⁷ – en skuffet innrømmelse. Groddeck synes å treffe bedre, når han leser det som "eines Glaubens quia absurdum, der in der Zeitlichkeit eines kurzen "nun" seine "Genügen" findet."¹⁹⁸ Begge er imidlertid enige om

¹⁹⁵ "Men er de det? Eller mener de begge / ikke den veien reiser sammen? / Navnløst skiller de allerede bord og eng. // Også stjernes forbindelse bedrar. / Men for en stund gleder det oss / å tro på figuren. Det er nok." (Sonett 1.XI, linje 9-14)

¹⁹⁶ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*. (Leipzig: Insel-Verlag, 1922), 7.

¹⁹⁷ de Man, *Allegories of Reading*, 54.

¹⁹⁸ Groddeck, "Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild "Reiter"?", 216.

at diktet handler om "Sinnesverlust"¹⁹⁹ – om misforholdet mellom "the semantic function and the formal structure of language."²⁰⁰ Men det er påfallende at ingen av dem, til tross for gjennomborende retoriske analyser, bruker mer tid på den siste lille setningen. "Das genügt" – men hva holder det *til*? En liten lykkelig stund er *tilstrekkelig*, men hvorfor? Og til hva? Hvis vi vedgår at diktet ikke først bebuder en enhet som siden avsløres som et illusorisk bedrag, men at splittelsen er tydelig fra starten av (slik den også er det i de foregående sonettene), så blir det klart. Det er bare i åttende linje av diktet at enheten trer frem: "Neue Weite. Und die zwei sind eins." Denne enheten blir borte like raskt som den oppstår – men det skal ikke mer til for at mennesket oppnår innsikt i sin egen tilværelses deltakelse i det store kretsløpet. Det er det samme med Orfeus og rosens flyktige nærvær i verden, slik det beskrives i andre strofe av 1.V; "Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale / um ein paar Tage manchmal übersteht?" Boda Allemann kommer i sin lesning av 1.XI til en lignende konklusjon, og hans avsluttende bemerkninger til dette diktet, kan få avslutte denne lesningen, og innlede neste:

""Das genügt": darin liegt keine billige Resignation, die der Problematik der dichterischen Figur auswiche, sondern die Einsicht in das Wesen der Figur, das immer nur für "eine Weile" seine Verbindlichkeit behauptet – nicht als unvergängliches Sternbild, sondern als Konstellation, die sich aus der Einsicht des Dichters in die Natur des Seins ergibt. Deshalb kann das unmittelbar folgende Sonett des Zyklus [...] denn auch ohne weiteres behaupten, daß wir wahrhaft in Figuren leben. Wir sehen jetzt schon deutlicher, was damit gemeint ist: nichts anderes als daß wir immer nur "eine Weile" wahrhaft *leben* – daß in solcher Weile aber die Essenz des Daseins zusammenströmt zu "reiner Spannung", zur "Musik der Kräfte".²⁰¹

2.8. Sonett 1.XII & 1.XIII

"Das genügt" – *det holder* med et lite øyeblikk, for at menneskene virkelig kan leve. "Heil dem Geist, der uns verbinden mag; / denn wir leben wahrhaft in Figuren."²⁰² Slik innledes sonett 1.XII. Plutselig ser menneskene "figurer" blant stjernene, og finner derved igjen sine myter – bilder på sin jordiske tilstand – på himmelen. Slik åpenbares også menneskelivet som en del av det store kretsløpet. Skjønt stjernes forbindelser ikke er evige, betyr ikke dette at det som åpenbares for menneskene, er falskt eller bedragerisk. Den personifiserte klagesangen fra 1.VIII holdt med ett "ein Sternbild unsrer Stimme / in den Himmel" – og slik vil figuren alltid være knyttet til menneskelivet, samtidig som den, for et øyeblikk, kan løsrives fra sitt menneskelige opphav, og skape forbindelser med den fjerne himmelen, den navnløse naturen

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ de Man, *Allegories of Reading*, 54.

²⁰¹ Allemann, *Zeit und Figur*, 73.

²⁰² "Hyllet være den ånden som kan forbinde oss; / for vi lever virkelig i figurer." (Sonett 1.XII, linje 1 og 2)

og selve livet og dødens kretsløp. Klagesangen er selvfølgelig en del av den orfiske sangen, og det er Orfeus, som denne paramytologiens sentrale guddom, som er ånden "der uns verbinden mag"; gjennom ham har menneskene tilgang til sine "virkelige" liv. For hvis "die wahre Lebensgestalt"²⁰³, som Rilke hevdet, utgjøres av *både* livet og døden, så må man kunne si at vi lever "wahrhaft" bare idet vi erkjenner denne sammenhengen. Det er ikke enkelt å utstå denne erkjennelsen, slik det har blitt forklart gang på gang i sonettene, og til daglig lever menneskene derfor i sin begrensede, illusoriske virkelighet. Som det står i de to neste verselinjene av 1.XII: "Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren / neben unserm eigentlichen Tag."²⁰⁴

Ernst Leisi kaller sonett 1.XII for en typisk "Übergangs-Sonett"²⁰⁵ – her diktes det ikke rundt ett motiv eller tema, men snarere et større, overordnet tema, som igjen knytter sammen to motivkretser i syklusen. Fra stjernehimmelen i 1.XI, beveger dette diktet seg, via "figuren", tilbake til menneskets tilværelse på jorden – hvor vi lever "Ohne unsern wahren Platz zu kennen".²⁰⁶ Skjønt det er ikke bare i det store kosmos, under den fjerne nattehimmelen, at menneskets begrensning og uvitenhet kommer tilsyne – det samme skjer i vår omgang med det aller næreste og mest jordiske. Og slik innledes, med siste strofe av 1.XII, en ny motivkrets i syklusen: "Selbst wenn sich der Bauer sorgt und handelt, / wo die Saat in Sommer sich verwandelt, / reicht er niemals hin. Die Erde *schenkt*."²⁰⁷

Hva skjenker så jorden? De første fem linjene av neste sonett, 1.XIII, gir svaret:

"Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere ... Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund ... Ich ahne ...
Lest es einem Kind vom Angesicht,

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit."²⁰⁸

I 1.VI ble vidjetreets røtter knyttet til underverdenen og det hinsidige, og det ble også klart at mennesket, i motsetning til Orfeus, ikke har noen egentlig tilgang til disse røttene. Slik er det også i avslutningen av 1.XII; bonden kan arbeide med jorden så mye han vil, men han når

²⁰³ Rilke, *Briefe aus Muzot*, 332.

²⁰⁴ "Og med små skritt går urene / ved siden av vår egentlige dag." (Linje 3 og 4)

²⁰⁵ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, 37.

²⁰⁶ "Uten å kjenne vår sanne plass" (Linje 5)

²⁰⁷ "Selv om bonden pleier og arbeider, / dit hvor såkornet forvandler seg om sommeren, / rekker han aldri. Jorden *skjenker*." (Linje 12-14)

²⁰⁸ "Fullt av epler, pærer og bananer, / stikkelsbær ... Alt dette taler / død og liv i munnen ... Jeg aner ... / Les det av et barns ansikt // når det smaker dem. Dette kommer i fra langt borte." (Sonett 1.XIII, linje 1-5)

aldri inn dit hvor selve forvandlingen fra frø til plante skjer. Dette er han utestengt fra. Til daglig lever mennesket altså utestengt fra de sammenhengene som Orfeus kjenner – i det store og det små. Men likesom stjernehimmelen til tider kan oppvise den figuren som lar mennesket erkjenne sin *egentlige* tilværelse i livet og dødens kretsløp, så kan frukten – det som skjenkes av jorden – virke på et lignende vis. Denne smaksopplevelsen taler nemlig på en spesiell måte til menneskene: "Alles dieses spricht / Tod und Leben in den Mund". Frukten kommer, nærmest i konkret betydning, fra det hinsidige – fra et område av virkeligheten som vi ikke har tilgang til – og bringer med seg "budskap" om menneskenes del i en større sammenheng. Liv og død sammenfaller i smaksopplevelsen, noe som minner om den første orfiske åpenbaringen i de første to sonettene. Det begrepslige, det abstrakte ("Tod und Leben" i dette tilfellet), smelter sammen med det sansbare, og bringer det sansende subjektet inn i det store kretsløpet. Og igjen innsettes tausheten, for mennesket holder for et øyeblikk tilbake sine egne ytringer: "Wird euch langsam namenlos im Munde? / Wo sonst Worte waren, fließen Funde, / aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit."²⁰⁹ I en slik tilstand av åpenhet, stilner, som vi vet fra 1.I, "Brüllen, Schrei, Geröhr", menneskets ukontrollerte vesensytringer. Skjønt, når denne åpenheten tar slutt, og mennesket igjen skal tale, må noe ha blitt forvandlet. For at den "åpenbaringen" som fruktkjøttet bringer med seg, skal bli noe mer enn bare en subjektiv opplevelse, må den også gjenspeiles i menneskets tale. Altså, når ordene vender tilbake igjen i munnen, må mennesket lovsynge. Diktet avsluttes derfor med en ny orfisk læresetning:

"Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.
Diese Süße, die sich erst verdichtet,
um, im Schmecken leise aufgerichtet,

klar zu werden, wach und transparent,
doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig –:
O Erfahrung, Fühlung, Freude –, riesig!"²¹⁰

Den orfiske lovsangen vil besverge nettopp det overskridende ved smaksopplevelsen – det som kommer "von weit", direkte til det sansende subjektet, og som oppretter kontakt med

²⁰⁹ "Blir det langsomt navnløst i munnen? / Hvor ord var før, flyter funn, / overraskende befridd fra fruktkjøttet." (Linje 7 og 8)

²¹⁰ "Våg å utsi hva dere kaller eple. / Denne søtheten, som først fortetter seg, / for så, skapt så ømt i smaken, / å bli klar, våken og gjennomsiktig, / tvetydig, lys, jordisk, herværende –: / O erfaring, følelse, glede –, storslått!" (Linje 9-14)

en større virkelighet. I neste sonett blir det imidlertid forklart akkurat hvor "fjernt" denne smaksopplevelsens opphav er.

2.9. Sonett 1.XIV & 1.XV

I første strofe av sonett 1.V ble vi forklart at Orfeus *er* rosen: "Laßt die Rose / nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen. / Denn Orpheus ist." I denne paramytologien er rosen altså, i sitt sansbare nærvær, ikke rent "liv" – den er, i likhet med Orfeus, liv *og* død. Den har sin fysiske tilstedeværelse, og sin fysiske bortgang, men samtidig er dens vesen identifisert med Orfeus' metamorfose, død og sang. "Ein für alle Male / ist Orpheus, wenn es singt." Den orfiske sangen er "Dasein", slik det ble slått fast i 1.III, som igjen er liv og død som en totalitet. Når "sangen" av og til blir igjen, etter at selve "die Rosenschale" har visnet, er det fordi dens væren utgjøres av mer enn bare det fysiske "livet". Derfor er den også en kilde til orfisk innsikt for mennesket: Vi kan tydelig se at rosens korte liv sammenfaller med en ubekymret og uhemmet blomstring. Den er helt vendt mot seg selv, fullstendig i sitt eget kretsløp av liv og død, og det er ingenting mennesket kan gjøre for å avbryte dette. Vi kan ikke høste noe fra rosen som ikke er dens egen farge og duft, og vi kan ikke benytte oss av den på noen annen måte enn å la den stå for seg selv og blomstre – til Orfeus' gunst, og livet og dødens stadige sammensmeltning. På en lignende måte trer Orfeus frem i vidjen, i sonett 1.VI. Dette treet bøyer sine grener ned mot bakken, mot de røttene som vi ikke kan se, men som vi *vet* er der. Treets synlige tilstedeværelse defineres av røttene i det "hinsidige", som ikke er noe *fremmed*, men som tvert imot er en selvfølgelig del av treets væren. Slik skrives også vidjen inn i denne mytiske konteksten, som et gjenkjennelig orfisk symbol. Og så, i sonett 1.XIII, blir frukten tildelt en lignende rolle – fruktkjøttets flyktige åpenbaring av "Tod und Leben" finner sted i munnen, og virker direkte inn på det sansende subjektet.

Felles for disse tre eksemplene – rosen, vidjetreet og frukten – er at de har sitt opphav et sted som menneskene ikke har tilgang til. Vi kan kultivere plantene så mye vi vil, men vi når aldri inn dit "wo die Saat in Sommer sich verwandelt". Dette synes å anspore følgende refleksjoner i sonett 1.XIV:

"Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht.
Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.
Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares
und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht

der Toten an sich, die die Erde stärken.
Was wissen wir von ihrem Teil an dem?

Es ist seit lange ihre Art, den Lehm
mit ihrem freien Marke zu durchmårken."²¹¹

Vi står i en åpenbar relasjon til den vegetative verden – vi sanser den, vi bruker den, vi næres av den. I denne paramytologien er plantene også, slik det ble forklart i det foregående, bærere av et budskap. De taler – men de taler ikke bare årets språk. Og Orfeus er, slik jeg slo fast i min lesning av 1.V, ikke en vegetasjonsguddom, likesom Rilkes "orfisme" heller ikke ligner på en vanlig fruktbarhetsreligion. Det som formidles til menneskene, er altså mer enn bare den sykliske vekslingen av "liv" og "død" i naturen, blomstring og forråtnelse. Det som stiger fra jorden – "ein buntet Offenbares", frodige og fargerike frukter – innsettes ikke som symboler for ren livskraft og fruktbarhet i denne paramytologien. Frukten kommer fra mørket under jorden, hvor de døde hører hjemme, og følgelig kan vi ikke utelukke at de døde har mer med dette å gjøre, enn vi i utgangspunktet skulle tro.

Rilke dikter ikke frem et bilde av "dødsriket" som er et fysisk definert sted. I den klassiske mytologien, som hos Ovid – og i "Orpheus. Eurydike. Hermes" – er underjorden gjerne beskrevet som et faktisk hulrom under jorden, hvor de døde oppholder seg i sin skyggetilværelse. I sonett 1.XIV er de døde derimot blitt ett med jorden og leiren. På den ene siden er de altså fysisk "tilstede" overalt, som jord og leire, mens de samtidig er usynlige, og tilhører den siden av tilværelsen menneskene ikke har tilgang til – der hvor "die Saat in Sommer sich verwandelt." Mennesket som går rundt på jorden, blant "Blume, Weinblatt, Frucht", og som lever i illusjonen om livet som en selvstendig helhet, vil muligens tro at planteverdenens frodighet er et uttrykk for det rene "livet". Kanskje er det heller slik, foreslår diktet, at fruktene glinser av de dødes misunnelse. For de døde er avstengt fra vår del av tilværelsen, slik vi er avstengt fra deres. De tiltrekkes av vår føde, som med melken og brødet i 1.VI, men de kan ikke smake den, og kan ikke delta i vår sansende opplevelse av verden. Derfor kan det hende at frukten, som er "skapt" av de døde, også blir preget av deres misunnelse. De to første strofene av sonetten gir imidlertid ikke noe endelig svar, og refleksjonen forsetter i tersettene:

"Nun fragt sich nur: tun sie es gern? ...
Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven,
geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?"

²¹¹ "Vi omgås med blomst, vinblad, frukt. / De taler ikke bare årets språk. / Fra mørket stiger en fargerik åpenbaring / og den skinner kanskje med glansen // av de dødes sjalusi, de som styrker jorden. / Hva vet vi om deres del i dette? / Lenge har det vært deres vis å la sin frie marg / gå gjennom leiren som en ryggmarg." (Sonett 1.XIV, linje 1-8)

Sind *sie* die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,
und gönnen uns aus ihren Überflüssen
dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?"²¹²

Hvis frukten altså kommer fra de dødes domene – fysisk sett fra den jorden som de har blandet sine legemer med, men også fra det hinsidige, der hvor frøene forvandles – så kan vi ikke vite noe sikkert om motivene for denne skapelsen. Vi er ikke som Orfeus, og kan ikke fritt overskride grensen til dødsriket og omgås med de døde. Vi vet ikke noe sikkert om dette ("Was wissen wir von ihrem Teil an dem?"), men vi kan gjette, slik den orfisk-inspirerte stemmen gjør i dette diktet. Er det et tungt slavearbeid, som er påtvunget de døde – og er vi de "herrene" som nyter godt av deres bestrebelser? Sett i sammenheng med resten av syklusen, må dette kunne kalles en u-orfisk tanke. Menneskene er ikke "herrer" av noe – og som det stod i 1.XII: "Die Erde *schenkt*." Derfor lyder alternativet som er fremsatt i den siste tersetten, mer sannsynlig. De døde skjenker oss av sin overflod, og disse "gavene" får form av frukter. En frukt er både fysisk synlig tilstede og levende, samtidig som den bærer med seg usynlige og flyktige beskjeder til menneskene – som "Tod und Leben in den Mund". Den er en "Zwischending", en *mellomting*, mellom livet og døden. Derfor er det også passende at den orfiske lovsangeren ble beskrevet slik i siste strofe av 1.VII: "Er ist einer der bleibenden Boten, / der noch weit in den Türen von Toten / Schalen mit Rühmlichen Früchten hält."

Etter at frukten har blitt definert som en orfisk "åpning" mellom livet og døden i 1.XIV, følger en lovsang til denne "Zwischending":

"Wartet, das schmeckt ... Schon ists auf der Flucht.
... Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen –:
Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen,
tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,
wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt
wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.
Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt."²¹³

²¹² "Nå må man spørre seg: Gjør de dette av lyst? ... / Trenger denne frukten, dette verk av undertrykte slaver, / sammenknytt opp til oss, til herrene deres? // Er *de* herrene, som sover ved røttene, / og skjenker oss av sin overflod, / denne mellomting av tiende kraft og kyss." (Linje 9-14)

²¹³ "Vent ..., det smaker ... allerede er det borte. / ... Bare litt musikk, stampende, summende. / Piker, dere varme, piker, dere stumme, / dans smaken av den erfarte frukten! // Dans appelsinen. Hvem kan glemme den, / slik den drukner i seg selv og verger seg / mot sin sødme. Dere har grepet den. / Med sin herlighet har den omvendt seg til dere." (Sonett 1.XV, linje 1-8)

Dette diktet vender tilbake til det orfiske imperativet som ble fremsatt i tredje strofe av 1.XIII – "Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt." Det navnløse, språkløse store i den lille, flyktige sanseopplevelsen skulle utsies, og omformes til lovsang av menneskene: "O Erfahrung, Fühlung, Freude –, riesig!" Men her har smaken blitt omsatt til musikk, til rytme, som menneskene igjen kan omforme til bevegelse. Det er tydelig at diktets stemme, den orfiske "forkynneren", ser for seg et kretsløp – fruktene kommer "von weit", fra mørket opp til menneskenes verden, frigir sin språkløse, men umiddelbart forståelige beskjed ("Tod und Leben") til det sansende subjektet, før det skjer en vending, og mennesket omsetter denne beskjeden til lovsang eller dans. Og lovsangen inneholder, på samme måte som frukten, et budskap om "Tod und Leben". Når det imidlertid er snakk om dans i 1.XV, henvender ikke diktets stemme seg til menneskene i allmennhet, men til "pikene". Her kan man åpenbart assosiere "fast ein Mädchen" fra 1.II, som personifiserte den orfiske mellomtilstanden, skjønt det her må dreie seg om helt og holdent levende piker, som sanser og erfarer frukten. Likheten mellom "fast ein Mädchen" og de levende pikene i 1.XV er imidlertid deres tilstand som ugifte – de er ikke fanget i noen annens kretsløp. I "Orpheus. Eurydike. Hermes" er den døde Eurydike ikke lenger "jenes Mannes Eigentum", og hennes tilstand er beskrevet som "einem neuen Mädchentum". Pikene i 1.XV står altså fritt til å delta i det store kretsløpet som frukten åpner for dem, og de kan kroppsliggjøre forvandlingen. De dansende pikene kan, mer enn noen andre, anskueliggjøre fruktens metamorfose: "Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt." For likesom lovsangen, er denne "appelsindansen" en *formidling* av den indre, usynlige orfiske åpenbaringen:

"Tanz die Orange. Die wärmere Landschaft,
werft sie aus euch, daß die reife erstrahle
in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt

Düfte um Düfte! Schafft die Verwandschaft
mit der reinen, sich weigernde Schale,
mit dem Saft, der die glückliche füllt!"²¹⁴

2.10. Sonettene 1.XVI til 1.XIX

Den dansen som er beskrevet i 1.XV, gjør det usynlige synlig, og oppretter "die Verwandschaft" med den delen av virkeligheten som menneskene vanligvis er avstengt fra.

²¹⁴ "Dans appelsinen! Sling det varmere landskapet / fra dere, så den modne frukten stråler / i sin hjemlige luft! Glød og frigjør / alle duftene! Opprett slektskapet / med det rene, fornektende skallet, / med saften som lykksalig fyller det!" (Linje 9-14)

Lovsangen ble på en lignende måte definert som en orfisk handling, skjønt dens betydning og formål ble enda grundigere beskrevet. Det som bringer budskap om tilværelsens andre side, enten dette er skjult, som i fruktenes tilfelle, eller åpenlyst, som sarkofagene, kan påvirke det mennesket som er åpent for det, til å omforme budskapet til lovsang eller dans. Slik kan mennesket "utsi" den delen av tilværelsen som ellers ikke er tilgjengelig for menneskene i deres daglige omgang med den synlige verden. For vi begrenser vår tilværelse, får vi vite i første strofe av 1.XVI, ved hele tiden å ville gripe bare det synlige:

"Du, mein Freund, bist einsam, weil ...
Wir machen mit Worten und Fingerzeigen
 uns allmählich die Welt zu eigen,
 vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil."²¹⁵

Diktets "du" er, ifølge Rilke selv, en hund.²¹⁶ Menneskene peker på, og setter ord på den synlige verden, og utestenger seg derved fra den større virkeligheten som hunden sanser. I femte linje spør diktet retorisk: "Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch?"²¹⁷ Men det er ikke bare lukten som hunden opplever sterkere enn mennesket: "Du kennst die Toten / und du erschrickst vor dem Zauberspruch."²¹⁸ Dette er den usynlige, hinsidige delen av tilværelsen som Orfeus kjenner, og diktets stemme vil opprette en forbindelse mellom den syngende guden og hunden. Diktet slutter slik: "Doch *meines* Herrn Hand will ich führen und sagen: / Hier. Das ist Esau in seinem Fell."²¹⁹

Referansen til den bibelske skikkelsen Esau, kan i utgangspunktet synes å være litt besynderlig, ettersom diktsyklusen i stor grad bygger på et klassisk gresk-romersk kildemateriale. Men Rilke har diktet sin paramytologi uten strenge klassisistiske rammer, noe man også kan se av motivkretsen – rosen, vidjen, stjernetegnet og frukten viser ikke til et utelukkende klassisk forelegg. Isak som lures til å velsigne Jakob i Esaus' sted, er simpelthen et virkningsfullt bilde på det som dikets stemme ønsker – at hunden skal ta del i den orfiske velsignelsen, som egentlig tilfaller menneskene. Slik har Rilke selv formulert det:

"Unter "meines Herrn Hand" ist die Beziehung zu Orpheus hergestellt, der hier als "Herr" des Dichters gilt. Der Dichter will diese Hand führen, daß sie auch, um seine unendliche Hingabe willen, den Hund segne, der, fast wie Esau, sein Fell nur umgetan

²¹⁵ "Du, min venn, er ensom fordi ... / Med ord og fingerpeking, gjør vi / gradvis verden til vår egen, / kanskje den skjøreste, farligste delen." (Sonett 1.XVI, linje 1-4)

²¹⁶ Leisi, *Rilke Sonette an Orpheus*, 104.

²¹⁷ "Hvem vil peke på en lukt?" (Linje 5)

²¹⁸ "Du kjenner de døde, / og du skremmes av trylleordet." (Linje 7 og 8)

²¹⁹ "Men *min* herres hånd vil jeg føre og si: / Her. Dette er Esau i hans skinn." (Linje 13 og 14)

hat, um in seinem Herzen einer ihm nicht zukommenden Erbschaft: des ganzen Menschlichen Not und Glück, teilhaft zu werden."²²⁰

Her har Rilke riktignok surret litt med bibelhistorien – det er jo Jakob som tar på seg skinnet, for å illudere Esau, den førstefødte – men meningen er allikevel klar.

Referansen til Esau bringer også temaer som slekt og rettmessig arv inn i syklusen. For hvis hunden ikke egentlig har noen plass i vår arverekke, så er den helhet av menneskelig "Not und Glück", slik den blir åpenbart gjennom Orfeus, menneskeslektens arvelodd. Og neste sonett, 1.XVII, beskriver faktisk noe tilnærmet et slektstre:

"Zu unterst der Alte, verworn,
all der Erbauten
Wurzel, verborgener Born,
den sie nie schauten.

Sturmhelm und Jägerhorn,
Spruch von Ergrauten,
Männer im Bruderzorn,
Frauen wie Lauten..."²²¹

Rent formalt minner dette diktet om sonett 1.IX – første strofe veksler mellom trefotede og tofotede verselinjer. Men her tjener knappheten et eget formål. I kontrast med andre strofes gjennomgående taktfaste trokeiske tofotede linjer, fremstår første strofe nettopp som den vide "roten" til den andre strofens smalere "stamme". I første tersett utvides så linjene igjen, for å beskrive grenene og trekronen, mens de siste tre linjene igjen innskrenkes til to verseføtter:

"Drängender Zweig and Zweig,
nirgends ein freier ...
Einer! o steig ... o steig ...

Aber sie brechen noch.
Dieser erst oben doch
biegt sich zur Leier."²²²

Ernst Leisi leser dette diktet som en bevegelse fra det helt u-orfiske, via det menneskelige til Orfeus; "eine allgemeine Entwicklung der Welt auf das orphische Prinzip

²²⁰ Rilke sitert i Leisi, *Die Sonette an Orpheus*, 104.

²²¹ "Helt underst, den gamle, forvirrende, / roten til alt / som er reist, skjulte utspring / som ingen har sett. // Stormhjelmer og jegerhorn, / de gamles tale, / menn i broderstrid, / kvinner som latter..." (Sonett 1.XVII, linje 1-8)

²²² "Grener tvinger seg frem, / ingen er frie ... / Men én! o stig ... o stig ... // Alle brykker allikevel. Skjønt denne helt øverst / bøyer seg til en lyre." (Sonett 1.XVII. Linje 1-8)

hin".²²³ Dette er en litt upresis tolkning, for Orfeus har ikke blitt fremstilt som noe "mål" for menneskelig utvikling tidligere i syklusen. Det er et definitivt skille mellom "menneske" og "gud" i denne paramytologien. Spørsmålet er om treet i 1.XVII i det hele tatt skal beskrive en utvikling over *tid*, en evolusjon i vanlig forstand. Jeg vil heller tolke treet som en helhetlig og avsluttet figur, som tilsvarer den totaliteten som Orfeus kjenner. Forrige gang et tre ble innsatt i syklusen som et sentralt orfisk symbol, var vidjen i 1.VI. Her stod det: "Kundiger böge die Zweigen der Weiden / wer die Wurzeln der Weiden erfuhr." Det er selvsagt Orfeus som kjenner de røttene som menneskene ikke kan se – det dunkle, skjulte, "verborgener Born" – og som derfor kan bøye grenene med kyndighet: Den øverste grenen "biegt sich zur Leier." Orfeus kjenner *hele* treet, mens menneskene befolker midten, "stammen", med all sin "Not und Glück". Dette er menneskenes tilstand i verden, og er ikke et utviklingstrinn. De forskjellige bildene i andre strofe, er altså ikke meningsfulle hver for seg, men skal til sammen danne et helhetlig bilde av menneskeheten – krig og beskyttelse, jakt og føde, alderdom og visdom, vrede og musikk, mann og kvinne. Og over alt dette troner Orfeus. I siste strofe av 1.XVI, ble Orfeus, for første gang i syklusen, benevnt som "herre". Rilke sier endog i sitatet ovenfor, at han er *dikterens* herre.²²⁴ Dette kan godt leses som et "svar" på de to retoriske spørsmålene som avsluttet 1.XIV: Er det menneskene som er de dødes "herrer", eller omvendt. Svaret må være: Ingen av dem har herredømme over de andre, det er Orfeus, som *både* død og levende, som har *overherredømme*. I tretoppen bøyes den høyeste grenen til form av en lyre, som i 1.III er portalen for den orfiske overskridelsen, hvorfra Orfeus med letthet beveger seg til det dunkle, det hinsidige – tilbake til røttene.

I 1.XVIII tiltales Orfeus igjen som herre:

"Hörst du das Neue, Herr,
dröhnend und bebend?
Kommen Verkündiger,
die es erheben.

Zwar ist kein Hören heil
in den Durchtobtsein,
doch der Maschinenteil
will jetzt gelobt sein."²²⁵

²²³ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, 107.

²²⁴ Dette bekrefter det synspunktet jeg la frem i lesningen av 1.I (avsnitt 2.1), at det er diktenes stemme, den orfiske "forkynneren", og ikke Orfeus selv, som korrelerer med "dikteren".

²²⁵ "Hører du det nye, herre, / drønnende og rystende? / En forkynner kommer, / og løfter det frem. // Ingen hørsel forblir hel / i dette altoppslukende bråket, / og allikevel krever maskindelen / å bli lovpriset nå." (Sonett 1.XVIII, linje 1-8)

Dette diktet innebærer et tydelig brudd. For mens motivene som tidligere har blitt behandlet, på ingen måte var begrenset av en klassisk gresk-romersk referanseramme, kunne de – kanskje med unntak av "antennene" som nevnes forbigående i 1.XII – like gjerne være arkaiske, som samtidige. Med maskinen er det annerledes; her rykkes paramytologien definitivt inn i samtiden. Dertil innledes nå, tilsynelatende, en *kritikk* av denne samtiden. Den orfiske forkynneren får sin motpol i maskinen – forkynneren av det nye, det drønnende og rasende. Den lyttende åpenheten, "Hören", som Orfeus innsatt i 1.I, kan ikke opprettholdes i støyen fra maskinen. Men på tross av dette, er vi, slik det står det i andre strofe, forventet å *lovsynge* maskinen. Den orfiske lovsangen skulle tilfalle de stedene der livet og dødens ubrutte helhet ble åpenbart, men maskinen er ikke en slik åpning – den er til og med en fiende av selve hørselen, "Hören". I første tersett vil diktets stemme så vende Orfeus' oppmerksomhet mot maskinens synlige fremtoning og kvaliteter: "Sieh, die Maschine: / wie sie sich wälzt und rächt, / und uns entstellt und schwächt."²²⁶ Bildet av den voldsomme, nådeløse maskinen, som fortrenger menneskene fra sin vante livsførsel, blir imidlertid korrigert i sonettens avslutning: "Hat sie aus uns auch Kraft, / sie, ohne Leidenschaft, / treibe und diene."²²⁷ Dette synes å være en orfisk innsikt, som også åpner for en mellomposisjon. Maskinen er hverken menneskelig eller orfisk. Den er kald og lidenskapsløs, og menneskene kan godt la den stå og drive på for seg selv. For i så fall kan man fortsatt søke den stillheten og tausheten som er forutsetningen for den orfiske åpenheten.

Denne mellomposisjonen beskrives mer utførlig i sonett 1.XIX :

"Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.

Über den Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier."²²⁸

Verden eksisterer i en tilstand av konstant forvandling. Alle menneskenes bestrebelser, all utvikling og fremskritt, vil bare føre tilbake til det "urgamle". Og høyt hevet over alt dette,

²²⁶ "Se maskinen; / hvordan den ruller frem og hevner seg, / og forvrenger og svekker oss." (Linje 9-11)

²²⁷ "Har den også kraft uten oss, / den driver på / og tjener uten lidenskap." (Linje 12-14)

²²⁸ "Verden forvandler seg også raskt, / som skyformasjoner, / alt som er fullbyrdet faller / hjem til det urgamle. // Over forandringen og tidsløpet, / varer fortsatt din ledende sang, / videre og friere, / gud med lyren." (Sonett 1.XIX, linje 1-8)

fortsetter Orfeus å synge. Dette passer godt med bildet av Orfeus som "herre", og hans posisjon på toppen av "slektstreets" krone i 1.XVII. Han er uberørt av maskinen og menneskenes støyende nyskapninger. Skjønt, så lenge menneskene lar maskinene stå for seg og "treibe und diene", og så lenge de sørger for at "Hören" forblir hel, så kan de fortsatt vende sin oppmerksomhet mot det orfiske kretsløpet. Alt faller tilbake "zum Uralten", noe som ganske sikkert kan forbindes med "der Alte", roten til treet i 1.XVII. Dette er grunnlaget vi vokser fra, og vi kommer oss aldri vekk fra det – hvilket også sannsynliggjør min tolkning av 1.XVII, at treet ikke representerer en utvikling over tid, men en konstant tilstand. Det menneskelige fremskrittet er derfor i bunn og grunn ubetydelig – det er andre ting som er av større viktighet, i det minste for den orfiske forkynneren:

"Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt

ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heilig und feiert."²²⁹

Livets gamle begrensinger er like gyldige i maskinens tidsalder, som de har vært til alle tider. Slik avstår Rilke fra å bruke sin orfiske paramytologi som enkel, ensidig tidskritikk. At maskinen nok vil være å regne som "u-orfisk", er sikkert, men her dreier det seg ikke om et spørsmål om teknologi eller anti-teknologi, om fremskritt eller fremskritttsfiendtlighet, radikalisme eller konservatisme. Ingen utvikling, uansett i hvilken retning den går, kan fjerne oss fra vårt "urgamle" vesensgrunnlag. Og i erkjennelsen av dette, og i møte med lidelsen, kjærligheten og døden, er den orfiske sangen fortsatt gyldig.

2.11. Sonett 1.XXVI

De følgende seks sonettene fremstår mer som selvstendige enkeltdikt enn de foregående – selv om motivene fortsatt passer inn i, og betinges av, den allerede etablerte sammenhengen. Åpningen av 1.XX viser tilbake til slutten av forrige sonett, hvor Orfeus' sang var det eneste som "heilig und feiert" – diktets stemme spør seg nå hva man kan gi tilbake til denne sangens herre: "Dir aber, Herr, o was weih ich dir, sag, / der das Ohr den Geschöpfen

²²⁹ "Lidelsen er ikke forstått, / kjærligheten er ikke lært, / og det som blir fjernet fra oss i døden // er ikke avdekket. / Bare sangen over landet / helliggjør og feirer." (Linje 12-14)

gelehrt?"²³⁰ Dernest beskrives en erindring fra "einen Frühlingstag, / seinen Abend, in Rußland"²³¹ – en skimlet hingst kommer galopperende for seg selv over engen, med en trestolpe festet til et av benene. Antakeligvis har menneskene gjort dette for å hindre at hesten løper for langt bort, men på tross av denne hemningen – kanskje i en analogi til menneskets egne begrensede tilværelse – beveger hesten seg ut i det fri: "Der fühlte die Weiten, und ob! / der sang und der hörte –, dein Sagenkreis / war *in* ihm geschlossen. Sein Bild: Ich weih's."²³² Her er virkelig den paramytologiske "Sagenkreis" oppsummert: Overskridelsen, det åpne, sangen og hørselen. Det orfiske ved neste dikt, 1.XXI, er imidlertid mindre åpenbart. Diktet er et tilforlatelig vår-dikt, hvor våren personifiseres som "ein Kind, das Gedichte weiß; / viele, o viele"²³³, og vinteren som en streng lærer. Skjønt, i siste strofe kommer den sykliske sammenhengen igjen tilsyne, når det usynlige og "hinsidige" beskrives som en forutsetning for vårens blomstring: "O, was der Lehrer sie lehrte, das Viele, / und was gedruckt steht in Wurzeln und langen / schwierigen Stämmen: sie singts, sie singts!"²³⁴

De neste to sonettene, 1.XXII og 1.XXIII, minner, både i form og tematikk, om 1.XVIII og 1.XIX. Her er det imidlertid flyet som er den, i utgangspunktet u-orfiske, teknologiske nyvinningen. Skjønt, flyet *kan* faktisk oppnå den orfiske forkynnerens gunst, hvis det bare stiger mot himmelen, ikke for sin egen skyld, men for inngå i himmelens sammenhenger: "Liebling der Winde zu spielen, / sicher schwenkend und schlank".²³⁵ Her har Rilke selvfølgelig sett for seg sin egen tids lette konstruksjoner av tre og seilduk, noe som inngår enklere i den orfiske sammenhengen, enn den støyende maskinen fra 1.XVIII. Den orfiske mellomposisjonen innebar rett og slett å vende bevisstheten bort fra denne støyen. Dette orfiske imperativet synes riktignok ikke å være allment akseptert blant menneskene. I 1.XXIV blir mellomposisjonen derfor utgangspunktet for en klagesang:

"Sollen wir unsere uralte Freundschaft, die großen
niemals werbenden Götter, weil sie der harte
Stahl, den wir streng erzogen, nicht kennt, verstoßen
oder sie plötzlich suchen auf einer Karte?"²³⁶

²³⁰ "Men, si meg, hva skal jeg vie til deg, o herre, / som lærte skapningene å lytte?" (Sonett 1.XX, linje 1 og 2)

²³¹ "en vårdag, / om kvelden, i Russland" (linje 3 og 4)

²³² "Han følte det vide, og ja! / han sang og han lyttet –, din mytekrets / var samlet i ham. Hans bilde: Jeg vier det." (Linje 12-14)

²³³ "et barn, som kan dikt / mange, o mange" (Sonett 1.XXI, linje 2 og 3)

²³⁴ "O, det som læreren lærte henne, alt dette, / og det som stod trykket i røtter og lange / vanskelige stammer: hun synger det, hun synger det!" (Linje 12-14)

²³⁵ "Vindens yndlingsleke, / sikkert svingende og slank" (Sonett 1.XXIII, linje 7 og 8)

²³⁶ "Skal vi forkaste vårt urgamle vennskap med de store, / aldri innnydende gudene, fordi / de ikke kjenner det stålet vi formet så strengt, / eller plutselig begynne å lete etter dem på et kart?" (Sonett 1.XXIV, linje 1-4)

Gudene, hvilket også vil innebære Orfeus, har ikke noe å gjøre med vårt teknologiske fremskritt: "Diese gewaltige Freunde, die uns die Toten / nehmen, rühren nirgends an unsere Räder."²³⁷ Det er altså ikke maskinene og fabrikkene i *seg selv* som er problemet, men menneskene har gått helt opp i denne nye virkeligheten, og lar den definere sin tilværelse. Mer enn teknologikritikk og fremskritttsfiendtlighet synes Rilkes standpunkt her å være *kulturkritisk*. Diktet slutter i en temmelig pessimistisk tone: "Nur noch in Dampfkesseln brennen / die einstigen Feuer und heben die Hämmer, die immer / größer. Wir aber nehmen an Kraft ab, wie Schwimmer."²³⁸

Det elegiske preget vedvarer i 1.XXV, som er det eneste diktet i syklusen som helt og holdent befatter seg med skjebnen til Wera Ouckama-Knoop.²³⁹ Her beskrives hennes sykdomsforløp som en smertefull og ubarmhjertig prosess, som hindrer henne i å danse, og til slutt forårsaker hennes død. Sykdommen – en form for blodkreft, som lignet den Rilke selv skulle dø av bare noen år senere – bemektiger seg blodet hennes, og forvandler det: "Wieder und wieder, von Dunkel und Sturz unterbrochen, / glänzte es irdisch. Bis es nach schrecklichem Pochen / trat in das trostlos offene Tor."²⁴⁰ Diktet er en gjennomført klagesang, men det er også det første diktet i syklusen som beskriver et enkeltmenneskes død. Her er det, med andre ord, ikke livet og dødens ubrutte helhet som besynges – klagen er snarere rettet mot smerten og det avbrutte unge livet. Skjønt, "Furchtbarkeit" er, som Rilke selv sa²⁴¹, nært forbundet med "Seligkeit", og den orfiske sangen ønsker å vise dette. Og, når den sees i sin sykliske sammenheng, går denne klagesangen virkelig "im Raum der Rühmung".

Den siste sonetten i første del av *Die Sonette an Orpheus*, utgjør også siste avsnitt i Rilkes "gjenfortellig" av Orfeus-myten. Han avslutter, slik de fleste som har fortalt myten før ham, med Orfeus' død:

"Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel."²⁴²

²³⁷ "Disse voldsomme vennene, som henter / våre døde, rører aldri ved våre hjul." (Linje 5 og 6)

²³⁸ "Bare i dampkjelene brenner / den gamle ilden, og hever hamrene som stadig / blir større. Men vi selv taper krefter, som svømmere." (Linje 12-14)

²³⁹ Rilke, *Briefe aus Muzot*, 98.

²⁴⁰ "Igjen og igjen, avbrutt av mørke og fall, / glinset det jordisk. Før det, etter skrekkelige slag, / gikk gjennom den trøstesløst åpne porten." (Sonett 1.XXV, linje 12-14)

²⁴¹ Rilke i brev datert 12.4.1923, sitert i Schnack, *Rilke Chronik*, 848.

²⁴² "Men du, guddommelige, du, som sang helt til det siste, / da de forsmådde mainadene angrep, / overdøvet du deres skrik med orden, du skjønn, / fra ødeleggelsen steg ditt styrkende spill." (Sonett 1.XXVI, linje 1-4)

Dette står i sterk kontrast til skildringen av Wera Ouckama-Knoops død fra forrige sonett. Weras dans opphørte, og hennes liv ble stadig mer smertefullt og trøstesløst. Orfeus er derimot "biz zulezt noch Ertöner" – han er, i denne unike paramytologien, guddommelig, og hans sang-væren overskrider alle menneskelige begrensinger. Ovids innflytelse på disse linjene er riktignok åpenbar. I ellevte sang av *Metamorphoses* står det at mainadene, som er "besat af bacchantisk rasen"²⁴³, ser Orfeus sitte og synge, så en av dem skriker: "'Se! den kvindeforagter, der er han!" og kaster sin thyrsus / lige i synet på Phoebus' skjald, som han åbnede læben. / Da der var vinløv om spidsen, så gav det ham bare et mærke."²⁴⁴ Hos Ovid er mainadene forsmådde, fordi Orfeus har forsaket all omgang med kvinner, etter å ha tapt Eurydike for godt. I Rilkes paramytologi, synes disse forsmådde, rasende kvinneskikkelsene å vise tilbake til "Werbung" og "Begehr", som i sonett 1.III ble beskrevet som den menneskelige sangens begrensninger, og den orfiske sangens "fiender". Man kan altså si at mænadene her representerer mislykket "Werbung" og utilfredsstilt "Begehr", og at deres skrik – som kan sammenlignes med det u-orfiske "Brüllen, Schrei, Geröhr" fra 1.I – rett og slett er menneskenes "sang" – ukontrollert og desperat. Og når de, på grunn av sin villskap, ikke får ta del i den orfiske sang-væren, og heller ikke makter å overdøve den, blir de rasende:

"Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör',
wie sie auch rangen und rasten; und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör."²⁴⁵

Bildet i de to siste linjene er også hentet direkte fra Ovid: "En anden bruger en sten, som svævende oppe i luften / lar sig bedåre af sangens og spillets harmoniske samklang / og kaster sig ned for hans fod, som ville den bede ham tilgi."²⁴⁶ I lesningen av 1.I, ble det klart hvor egenrådlig Rilke var i sin bruk av det litterære forelegget, noe som også kom tydelig frem i de påfølgende sonettene, men her har han lagt seg svært tett opptil Ovid. En mulig forklaring kan være at dette diktet tjener en konkret funksjon, som avslutning av diktsyklusens første del. Selve innholdet i denne paramytologien, Orfeus' natur og hans omgang med menneskene og deres virkelighet, har blitt forklart og beskrevet i tidligere dikt, og 1.XXVI bringer således

²⁴³ Ovid, "Elvte sang", 341.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ "Ingen der kunne ødelegge ditt hode og din lyre, / hvor mye de enn kjempet og raste; og alle de skarpe / stener som de slyngnet mot ditt hjerte, / ble myke for deg og begavet med gehør." (Linje 5-8)

²⁴⁶ Ovid, "Elvte sang", 341.

ikke inn noe nytt. Skjønt, av første tersett fremgår det at denne siste sonetten egentlig utgjør en forutsetning for mye av det som har blitt beskrevet i syklusen:

"Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt."²⁴⁷

Her bryter Rilke med Ovids "original". Orfeus' sang overlever den fysiske døden, og blir en del av dyrene og naturen. Hos Ovid står det derimot: "Orpheus' død blev bitter begrædt af fugle i luften, / vilde dyrs flokke og flinthårde sten og skovenes træer, / der ofte var fulgt i hans fjed."²⁴⁸ Nå falmer skogene, sier han videre, najadene og dryadene sørger, og fra lyren klinger "en sørgelig klang, og den livløse læbe / mumler bedrøvet dertil".²⁴⁹ Til slutt havner Orfeus i dødsriket, og finner igjen sin elskede Eurydike. Hos Rilke forholder det seg annerledes: Denne Orfeus er, som vi vet, hverken levende eller død, og hans metamorfose, hans død-i-livet og liv-i-døden, spres utover og forblir nærværende i verden. "Dort singst du noch jetzt," eller, som det stod allerede i 1.V: "Seine Metamorphose / in dem und dem." Han er nærværende, men han overskrider stadig vår fysiske, synlige virkelighet, og derfor kan vi aldri gripe ham, hverken som menneske eller gud:

"O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur."²⁵⁰

Orfeus er en "tapt" gud. Samtidig er han et uuttømmelig, uendelig "spor" – noe menneskene kan fornemme og lete etter, men aldri *finne*. Orfeus er derfor utenfor menneskenes rekkevidde, men han innehar en plass i menneskenes verden som man ikke kan ignorere. Han er bindeleddet mellom vår verden og det hinsidige, det synlige og det usynlige, livet og døden. For menneskene åpenbarer han glimt av en helhetlig tilværelse, som allikevel ikke innebærer noen egentlig frelse, fordi denne helheten fortsatt inneholder alt som er strevsomt og vanskelig ved jordelivet. "Furchtbarkeit" og "Seligkeit" er det samme. Derfor er det også passende at hans egen død var såpass heslig, blodig og voldelig. Fiendskapet sørget for at vi nå kan høre den orfiske sangen, og selv lovsynge den åpenbarte, ubrutte helheten.

²⁴⁷ "Til slutt slo de deg ihjel, oppildnet av hevnen, / mens din klang fortsatt ble ved i løver og fjell/ i trær og fugler. Der synger du enda." (Linje 9-11)

²⁴⁸ Ovid, "Elvte sang", 342.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ "O du tapte gud! Du uendelige spor! / Bare fordi fiendskapet til slutt rev deg i stykker, / er vi nå de hørende, og en munn for naturen." (Linje 12-14)

3. Avslutning

Det kan kanskje være fristende å se et slags Kristus-motiv i den siste strofen av 1.XXVI. "Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Munn der Natur." Orfeus' blodige død beskrives som en offerhandling – *fordi* han ble revet i stykker, kan vi nå erkjenne vår plass i tilværelsens større helhet. Men det er en vesentlig forskjell her: Orfeus bebuder, som sagt, ingen frelse for menneskene. De som er "die Hörenden" er lydhøre og åpne for dødens stadige nærvær i livet, og de som er "ein Mund der Natur" vil besynge og lovprise de stedene i verden hvor det hinsidige og det fryktinngytende gjør seg gjeldende. Orfeus gir oss ingen fluktrute – lyrens portal er for smal for mennesket. Rilke har, med andre ord, ikke diktet sin paramytiske guddom som en ny Kristus, en frelserskikkelse som kunne stå inne for de "fervent promises" som blant andre Paul de Man har ment å se i denne poesien. De Man skriver at Rilke "not only claims the right to state his own salvation but to impose it, as it were, on others."²⁵¹ Og selv om denne frelsen riktignok ikke er lettkjøpt, ifølge de Man, men bare oppnås med munkeaktig "endless labor and sacrifice, in suffering, renunciation, and death"²⁵², så fremsetter Rilke allikevel et *løfte* om frelse. Etter å ha gjort en grundig lesning av første del av *Die Sonette an Orpheus*, finner jeg det vanskelig å godta Paul de Mans påstander. For hva sier Rilke her? Menneskene dør, og når de dør, tilhører de det som for de levende er det usynlige og hinsidige. Han går ikke egentlig inn på *hva* døden er, *hva* som skjer – annet enn at man, helt konkret, blir til jord og leire (1.XIV) – men han insisterer på at det finnes møtepunkter mellom livet og døden i verden.

Vi kan spørre: "Har døden og de døde noe å si for de levende?" Og det rent rasjonelle svaret vil selvfølgelig måtte bli "nei". Men for de aller fleste av oss vil dette neppe være tilfredsstillende, og med denne usikkerheten åpnes rommet for Rilkes orfiske paramytologi. Hvordan kan man si at den døden som alle levende mennesker skal gjennomgå, ikke er en del av vår virkelighet? Er mennesket bare betinget av sin omgang med den synlige, fysiske virkeligheten? Hos Rilke griper ikke de døde fysisk inn i verden – deres nærvær er usynlig, men allikevel ubestridelig – som minner, anelser eller – som i møte med sarkofagene – som påminnelser. Dette ikke-fysiske nærværet beskrives i sonettene som like virkelig som den sanselige verden vi omgås til daglig. Mennesket har altså tilgang til en virkelighet som er

²⁵¹ de Man, *Allegories of Reading*, 24.

²⁵² Ibid.

større enn bare dens synlige, håndfaste komponenter, uten at dette nødvendigvis må innebære noe overnaturlig eller fornuftsstridig. Slik trer også Orfeus' status som sanger tydeligere frem: Sang og musikk er i seg selv et sted hvor det usynlige og det sansbare sammenfaller.

Den historiske orfismen var ganske sikkert, i likhet med de fleste andre mysteriekulter, en frelseslære. Med Rilkes egen poetiske "orfisme" forholder det seg annerledes, skjønt de to fenomenene ligner i dette – døden får en helt sentral betydning. Rilke forholder seg, i motsetning til antikkens orfikere, ikke til noe dødsrike, som en slags fortsettelse av den enkeltes jordiske eksistens, men han hevder allikevel ettertrykkelig at døden er like virkelig som livet. *Hva* den egentlig innebærer for enkeltmennesket, vet vi ikke, men dens "nærvær" kan ikke bestrides. For å anskueliggjøre denne tanken har han grepet til en mytisk skikkelse som allerede er knyttet til overskridelse av livet og dødens grenser. Hvis man ikke kan si noe om døden og det hinsidige, så kan man se for seg at det er mulig å snakke om noe eller noen som er nærværende *i* verden, men som også kjenner den andre siden. Orfeus står som det eneste virkelige bindeleddet mellom livet og det hinsidige.

De levende i det herværende kan ikke fatte det hinsidige, men gjennom Orfeus kan man få enkelte glimt av tilværelsens større sammenhenger. Orfeus er en guddom som åpenbarer en kosmisk orden, men han er ikke skaperen av dette kosmos, og han kan egentlig ikke sies å eksistere *utenfor* det. Dette er en virkelig *paramytologisk* konstruksjon. Vi husker Mircea Eliades myte-definisjon, som ble sitert i første kapittel: En myte er en hellig historie om det som skjedde ved verdens begynnelse. Rilke dikter ingen kosmogoni. Det kosmos han beskriver finnes allerede: Trær, dyr, mennesker, jorden, stjernehimmelen, livet og døden – alt dette er på plass idet Orfeus bryter inn i verden. Denne skaperhandlingen er altså ikke en skapelse *ex nihilo*. I sonett I.1 frembringer Orfeus tvert imot en *mellomverden* – en sammensmelting av det synlige og det usynlige, det abstrakte og det sansbare. Dette åpenbarer en større virkelighet enn bare livet og den synlige verdens virkelighet, uten at det endrer menneskets stilling i kosmos. Og når Orfeus dør, står han ikke som garantist for noe annet enn selve denne åpenbaringen. Rilke dikter altså ikke om en fantastisk, overnaturlig verden, i en fjern, mytisk urtid. Han tar derimot utgangspunkt i de dødelige menneskenes virkelighet, og legger til Orfeus – et prinsipp som henvender seg til menneskene, men som samtidig er definitivt adskilt fra dem, i kraft av å være guddommelig. Slik blandes myte og virkelighet sammen i diktene – for den orfiske lyren, portalen for den uhemmede overskridelsen av livet og døden, finnes ikke i leserens verden, men også i sonettene er den beskrevet som uoppnåelig for menneskene. Den står som en indikasjon på en større

virkelighet, og er således en mytisk størrelse, men den er like håndgripelig for "mennesket" i sonettene, som for leseren.

Den første delen av *Die Sonette an Orpheus* utgjør en avsluttet helhet. "Fortellingen" om Orfeus og hans omgang med menneskenes verden avsluttes med beskrivelsen av hans død i 1.XXVI. Men diktsyklusen slutter ikke med dette. "Zweiter Teil" består av 29 sonetter, som alle fordyper og utvider den allerede etablerte konteksten, men som ikke tilfører noe nytt til fortellingen om Orfeus. Hans metamorfose fra syngende, tragisk sagnskikkelse til Rilkes unike paramytologiske prinsipp, har blitt fullbyrdet i løpet av syklusens første del. Han benevnes og påkalles enkelte steder i andre del – bare én gang ved navn (2.XXVIII) og ellers som "der Gott" (2.XIV) eller "singer Gott" (2.XXVI) – men han opptrer ikke som et sentralt motiv i noen av diktene. Det er i det hele tatt mindre åpenbar sammenheng mellom sonettene i denne delen av syklusen. De fremstår for det aller meste som avsluttede enkeltdigt, skjønt deres form – den frie behandlingen av sonettformen forsetter, og blir tidvis enda mer radikal – og tematikk og motiver gjenspeiler første del. Vi kan gjenkjenne en rekke motiver som allerede har blitt plassert innenfor den orfiske konteksten: Rosen (2.VI), danserinnen (2.XVIII), stjernehimmelen (2.XX), våren (2.XXV), planteverdenen (2.XIV) og maskinen (2.X). Her billedliggjøres velkjente temaer som åpenheten – med blomstermuskelen i 2.V – og forholdet mellom det synlige og det usynlige, i 2.IV, det berømte diktet om enhjørningen. Dødens nærvær i livet lovsynges i et dikt om jakt (2.XI), og helt nye motiver, som speilet (2.II og 2.III), barndommen (2.VIII), vannet (2.XV), gullet (2.XIX) og straffen (2.IX), kommer til. De enkelte diktene i andre del er like komplekse, fortettede og imponerende, hva billedbruk og metaforikk angår, som de i første del, men det er vanskelig å se for seg at de kunne ha oppstått uten dette grunnlaget. Det vil kanskje ikke være helt galt å si at del én er "poetikken" for den andre delens "praksis". Selv om første del av syklusen selvfølgelig er *poesi* i like høy grad, er språket preget av imperativer og en ofte bydende tone – som om det nettopp dannes et poetisk grunnlag, eller et rammeverk å dikte videre innenfor. Språket i andre del kjennetegnes av en mer beskrivende og reflekterende tone, og selv om de tematiske rammene er tydelige, er kontinuiteten mellom diktene, som sagt, mindre klar. Motivene presenteres og behandles ferdig, stort sett i ett dikt. Allikevel vil det være like forfeilet å lese diktene fra andre del, som diktene fra første del, helt løsrevet fra sin sykliske sammenheng, ettersom den orfiske konteksten gjør seg gjeldende også her. Orfeus' nærvær er implisert, med unntak av de stedene der han nevnes eksplisitt, så diktene må fortsatt leses opp mot helheten.

Det kan rett og slett virke som om den dristige og gjennomgripende omformingen av det mytologiske stoffet i første del ikke bare var et svært virkningsfullt grep i seg selv, men

også førte til en betydelig kreativitet hos Rilke. Omgangen og arbeidet med Orfeus har latt ham gjenoppdage motiver som allerede hadde inngått i hans poesi – som for eksempel rosen og sarkofagene – og utforske dem på nytt. Allikevel tar han ikke med seg sin paramytologiske guddom ut av *Die Sonette an Orpheus*. Denne Orfeus er verksspesifikk. Og dette er vesentlig – for paramytologien er i bunn og grunn et *litterært* grep. Selve ordet "paramytologi" har neppe foresvevet Rilke mens han skrev sonettene, men begrepet er allikevel beskrivende for det han har gjort med denne diktningen. Orfeus påkalles som gud – diktenes stemme er helt utvetydig på dette punktet. Man må derfor lese diktene *som om* Orfeus var en guddom som var virksom i verden. Poesien beveger seg således inn på religionen og mytologiens område, og nærmer seg helt sentrale spørsmål ved menneskets tilværelse på jorden. Når verket så tar slutt, har denne "guden" egentlig utspilt sin rolle. Rilkes Orfeus har ikke noen videre eksistens, hverken i livet eller diktningen. Denne diktsyklusen var ikke begynnelsen på noen "privat mytologi" for Rilke, slik den heller ikke førte til noen religiøs oppvåkning for andre. Samtidig er det viktig å gjenta at denne poesien vil noe *mer*, enn bare å være en mytologisk pastisj. Diktenes konstante insistering på at Orfeus *er*, blir nærmest automatisk til *som om* i møte med den moderne leseren – og nettopp i denne vendingen ligger verkets styrke. På den ene siden får poesien en tydelighet og autoritet i kraft av den insiterende tonen, og fiksjonens mytiske karakter åpner for en rekke overskridende påstander – som at et tre har steget ut av intet, eller at rosen er identisk med Orfeus – som ikke umiddelbart på naturaliseres bort. På den andre siden trenger leseren ikke å godta slike påstander som objektivt åpenbarte sannheter, for å gripe verkets mening. Rilke henleder snarere leserens oppmerksomhet mot dødens nærvær, mot stillheten og åpenheten – mot *muligheten* for en åpenbaring. Beda Allemann formulerte det slik: "Paramythisch ist sie in dem genauen Verstand, daß sie auf eine neue Mythologie hin unterwegs ist, während die Götter schlafen."²⁵³ Denne poesien er *underveis* mot en ny mytologi. Rilke beveger seg inn på et område som tidligere har vært definert av myter og religiøse forestillinger, og som egentlig ikke har blitt berørt av vitenskapelig og teknologisk fremskritt. Livet og dødens sammenheng er og blir et stort og ubegripelig mysterium for menneskene. Heller enn å avsløre og forklare dette mysteriet, er Rilkes orfiske poesi et forsøk på å nærme seg det. Og idet man nærmer seg dette, blir man nærmest tvunget inn i en *mytisk* tankegang: Vi kan ikke si noe om døden, men vi kan si noe om hvordan den er *i* verden. Vi kan forestille oss lyren, den umulige portalen for overskridelsen av livets grenser, og med utgangspunkt i denne forestillingen, kan vi si noe om

²⁵³ Allemann, "Rilke und der Mythos", 12.

vår egen tilværelse. Vi kan gjenkjenne våre jordiske figurer i enorm størrelse på firmamentet – og nettopp avstanden vil la oss erkjenne den håndgripelige, fysiske virkelighetens begrensninger. Det vil kanskje ikke være galt å si at Rilkes Orfeus-myte viser til et *overskudd* som finnes i verden. Naturen kan glimtvis avgi mening, *til tross for* sin navnløshet og nødtørftighet. Nettopp *fordi* menneskets jordiske tilværelse er så begrenset, kan vi ane det som er større enn oss, og igjen se oss selv i forhold til dette. Nettopp *fordi* ting i den fysiske verden, som rosen i 1.V, forsvinner, kan de "gjenoppstå" i vårt indre, som minner, og bryte ned skillene mellom "synlig" og "usynlig". Og *Die Sonette an Orpheus* er selv resultat av et slikt overskudd: For ikke bare lot Rilke sin poesi få mytiske dimensjoner, i en tid da alle guder ble erklært døde og "myte" ble synonymt med "eventyr", men vi kan i dag, på tross av dette, få en mening ut av poesien, som overskrider både tradisjonens overlevering og samtidens skepsis.

Verden er i en tilstand av konstant og hastig forvandling – som skyene, slik Rilke skriver i sonett 1.XIX. Allikevel kommer vi oss aldri vekk fra vårt urgamle værensgrunnlag; "alles Vollendete fällt / heim zum Uralten." Det er et reservoar av uutgrunnelige, ubesvarte spørsmål som er utgangspunktet for sonettene. Rilke gir ikke noen egentlige svar, men han dikter om spørsmålene. Han gjør dem til mytiske størrelser, og setter dem dermed like sentralt i sin poesi, som han åpenbart mener at de burde være i menneskelivet. Vi har skjøvet disse spørsmålene fra oss, synes Rilke å si i de mer kulturkritiske sonettene (som 1.XXIV) – men det kulturelle og vitenskapelige fremskrittet vil aldri få dem til å forsvinne helt. Så lenge det overskuddet finnes, som lar oss møte dødens uutgrunnelige gåte *i* livet, *selv om* vi har erkjent at vi ikke kan løse den, vil det være rom for eksperimentelle paramytologier som Rilkes. Orfeus er ikke en frelser, men en åpenbarer; og det som åpenbares er menneskets trøstesløse tilstand, og den paradoksale jubelen som kan utgå fra denne. Slik åpnes også verket mot den moderne leserens virkelighet. For selv en leser som ikke godtar de kanoniserte åpenbaringene i de store religionenes skrifter, og som helt har forkastet de gamle mytologienes verdensbilder, vil måtte forholde seg til tilværelsens fortsatt uforklarlige aspekter. Som det står i de to siste strofene av 1.XIX:

"Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt

ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heilig und feiert."

Litteratur

Rilke, Rainer Maria. *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Nach den Erstdrucken von 1923, kritisch herausgegeben von Wolfram Groddeck. Redigert av Wolfram Groddeck.* Stuttgart: Reclam, 1997.

_____ *Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926.* Leipzig: Insel-Verlag, 1936.

_____ *Die Gedichte.* Frankfurt: Insel Verlag, 2006.

_____ *Auguste Rodin.* Leipzig: Insel-Verlag, 1922.

Sekundærlitteratur

Allemann, Beda. "Rilke und der Mythos". I *Rilke Heute. Beziehungen und Wirkungen*, 7-27. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1976.

_____ *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des Modernen Gedichtes.* Pfullingen: Neske, 1961.

Bachofen, Johann Jakob. *Mutterrecht und Urreligion.* Utvalg ved Rudolf Marx. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1984.

de Man, Paul. *Allegories of Reading.* New Haven: Yale University Press, 1979.

Eitrem, Sam. *Mysteriereligioner i Antikken.* Oslo: Aschehoug, 1942.

Eliade, Mircea. *Det hellige og det profane.* Oversatt av Trond Berg Eriksen. Oslo: Gyldendal, 2002.

Engel, Manfred, et al. *Rilke-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung.* Redigert av Manfred Engel. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.

Frank, Manfred. *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie. II. Teil*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.

Geering, Agnes. *Versuch einer Einführung in Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus*. Frankfurt: Josef Knecht, 1948.

Gerok-Reiter, Anette. *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus"*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996.

Groddeck, Wolfram, et al. *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Redigert av Wolfram Groddeck. Stuttgart: Reclam, 1999.

Guthrie, W. K. C. *Orpheus and Greek Religion*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Hoffmann, Paul. *Symbolismus*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1987.

Leisi, Ernst. *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987.

Melberg, Arne. *Några vändningar hos Rilke*. Stockholm: Symposion, 1998.

Norton, Robert E. *Secret Germany. Stefan George and his Circle*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.

Ovid. *Ovids förvandlingar*. Översatt av Otto Steen Due. Viby: Centrum, 1989.

Schnack, Ingeborg. *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Frankfurt: Insel Verlag, 1990.

Warden, John, et al. *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*. Redigert av John Warden. Toronto: University of Toronto Press, 1982.

Wegener, Franz. *Alfred Schuler, der letzte deutsche Katharer. Gnosis, Nationalsozialismus und mystische Blutleuchte*. Gladbeck: KFVR, 2003.